MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

XI. JAHR

1 9 3 2



DER MELOSVERLAG / MAINZ

Inhaltsverzeichnis zum 11. Jahrgang (1932)

(nach Autoren geordnet)

Seite

Auf dem Wege zur Planwirtschaft 132

Ausschnitte
aus: Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 190
Opernkrise im Ausland 366

Berten, Walter
Katholische Kirchenmusik 331

Berten, Walter, und Eigel Kruttge
Katholische Kirchenmusik 181

Bloch, Paul J.
Diskussion über MELOS: Der Journalist . . 9

Boettcher, Hans
Zur Frage: Musikverstehen und Klassenzugehörigkeit 100

Curjel, Hans
Neue Kriterien – Neue Maßstäbe 81

Danckert, Werner
Morphologie der deutschen Romantik . . . 177

David, Hans
Gestern, heute, morgen 45
Rundfunk und alte Musik 94, 139
Neue Hausorgeln 379

Doflein, Erich
Orffs Freiburger Improvisationskurs 28
Zur Lage der Musiklehre 266

Doflein, Erich, und Erich Katz
Diskussion über MELOS: Junge Musikpädagogik 9

Ebert, Carl
Bühnenleiter zur Operettenfrage 224

Ehinger, Hans
Tonkünstlerfest in der Schweiz 184

Epstein, Peter
Musik in Breslau 26

Seite

Fleischer, Herbert
Das venezianische Musikfest 341

Friedrich, Julius
Musik wider die Zeit 293

Gaby, Robert
Pariser Notizen 104
Im Westen wenig Neues 230
Pariser Novitäten 410

Gatti, Guido M.
Italien 14
Neue italienische Opern 329

Gericke, Hermann P.
Musik und Protestantismus 90, 136

Glaser, Ernst
Ein nordisches Musikfest 186

Goering, Reinhard
Erneuerung des Theaters 395

Götze, Hellmuth
Bühnenleiter zur Operettenfrage 226

Gronostay, Walter
Der Rundfunk ist kein Konzertsaal 406

Gutman, Hanns
Rundfunk ohne Grammophon? 16
Funkstunde Berlin: Novitäten aus drei Epochen 19
Puccini und Strawinsky 58
Opernfunk oder Funkoper? 96
Leichte Musik 219
Stichproben ausländischer Zeitschriften . . 287
Genormte Kunst 323

Hartmann, Georg
Bühnenleiter zur Operettenfrage 226

Hegar, Walter
Musikkrise als Krise des Lebensgehalts . . . 415

Herzfeld, Friedrich
Die Historisierung der Oper in statistischer Darstellung 318

Seite

Hezel, Erich
Diskussion über Melos: Der Regisseur . . 5

Jahn, Fritz
Neue Musik in Nürnberg 242

Jemnitz, Alexander
Operette auch in Budapest 68

Jhering, Herbert
Für die Kunst des Theaters! 85

Katz, Erich, und Erich Doflein
Diskussion über Melos: Junge Musikpädagogik 9

Koster, Ernst
Heutige Aufgaben des Bühnentanzes . . . 353

Kracauer, Siegfried
Film von heute 88

Kruttge, Eigel und Walter Berten
Katholische Kirchenmusik 181

Laaff, Ernst
Jubiläum mit Laienmusik 243

Lade, Ludwig
Die Kunststadt München 374

Laux, Karl
Mannheim: Spiegel der Provinz 148
Was ist ein Bachfest? 291
Gefesseltes Theater 315
Nun auch Tschaikowsky-Renaissance? . . . 423

London, Kurt
L'Arlésienne 53
Filmstil und Filmmusik 404

Machabey, A.
Französische Sinfonik der Gegenwart . 281, 367

Mersmann, Hans
Tonfilm 20
Tönende Musikgeschichte 22
Planwirtschaft 48
Geschichte und Gegenwart 173
Paul Bekker und die zeitgenössischen Musiker 400

Mersmann, Hans, und Heinrich Strobel
Zehn Thesen zur heutigen Lage 11

Meyer, Alfred
Diskussion über Melos: Der Laie 6

Neuerscheinungen 24, 62, 145, 244, 290, 327, 413

Notizen 29, 69, 109, 152, 206, 249, 299, 344, 381, 424

Nüll, Edwin von der
Neue Musik und neue Zeit 39

Oppenheim, Hans
Diskussion über MELOS: Der Opernkapellmeister 7

Seite

Plattner, Franz
Musikkritik überflüssig? 272

Preußner, Eberhard
Vom Wesen der Musikzeitschrift 1
Auric als Tonfilmkomponist 52
Randbemerkungen zur Frage: Musik und Wirtschaft 134
Das Schrifttum über Musik seit der Jahrhundertwende 261
Orff-Kursus in Berlin 298
Tagung des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer in Hannover . . 343
Kulturpolitik in der Gegenwart 361
Was gilt eine Musikkritik? 418

Raskin, Adolf
Ratlosigkeit im Industriegebiet 64

Reich, Willi
Individualpsychologie und Musikerziehung . 20
Wiener Glosse 68
Konzerthochflut in Wien 152
Das zehnte Fest der I. G. N. M. 236
Scherchen in Wien 380
Hegar und Hindemith in Wien 422

Reindl, L. E.
Musik und Oper in Magdeburg 419

Reuß, Heinrich Erbprinz
Diskussion über MELOS: Der Intendant . . 3
Eine Wanderoper 47

Riebensahm, Hans Erich
Neue Klaviermusik 326

Rosenberg, Herbert
Neue Musik und neue Zeit 40
Neue Chormusik 142

Sachs, Curt
Der arabische Musikkongreß zu Kairo . . . 188

Schlee, Alfred
Tanzbericht aus Paris 342
Der Fall Laban 359

Schmidt-Lamberg
Musizierendes Afrika 55

Schüler, Hans
Operette im Opernspielplan 325

Schünemann, Georg
Diskussion über MELOS: Der Direktor der Hochschule für Musik 4
Nationale und internationale Phonothek . . 50

Steinhard, Erich
Don Juan im Frack 107

Steinhauer, Walter Seite
Jugend und neue Musik 273

Stephan, Wolfgang
Neue Musik im Südwesten 423

Stoverock, Dietrich
Wo stehen wir in der Schulmusik? 363

Strobel, Heinrich
Mahagonny in Berlin 28
Milhaud an der Großen Oper 42
Was gibt es an neuer Konzertmusik? . . . 66
Die Toten des März 103
Friedemann Bach oder Bürgschaft? 129
Funkstunde Berlin: Wanderoper und Brecht 141
Umgruppierung in den Berliner Theatern . 147
Die Krisensaison geht zu Ende 202
Kunst oder Agitation? 238
Ein Jahrgang deutscher Musikzeitschriften . 285
Die Saison des Optimismus 338
Was wird aus dem Nachwuchs? 377

Strobel, Heinrich, und Hans Mersmann
Zehn Thesen zur heutigen Lage 11

Stuckenschmidt, Hans H.
Furtwängler äußert sich 196
Jacques Offenbach 227
Das Tonkünstlerfest in Zürich 233

Tappolet, Willy
Ein neues Werk von Conrad Beck 67
Ansermet und Genf 204
Schweizerisches Tonkünstlerfest 242

Trantow, Herbert Seite
Dresden: Ein neuer Mann? 108
Zwillingsesel — die neue Oper von Dressel 205
Fragen an Kurt Weill, seine Bürgschaft betreffend 276
Zum Problem der tänzerischen Gebrauchsmusik 357

Valentin, Erich
Moderne Musik in Magdeburg 151

Walter, Arnold
Was heißt und zu welchem Ende studiert man Musiksoziologie? 191

Warschauer, Frank
Was die Funkausstellung dem Musikfreund brachte 295

Weil, Hans
Wege zu einer Soziologie der Musik . . . 277

Weill, Kurt
Diskussion über MELOS: Der Komponist . 2
Antwort auf Fragen von Herbert Trantow, die „Bürgschaft“ betreffend 336

Weiss-Mann, Edith
Musikstadt Hamburg 1932 240

Wiora, Walter
Die Historisierung der Musikkultur 169

Wörner, Karl
Neue Musik vom Blickfeld unserer Generation 123
Was ist Kulturbolschewismus? 397
Orff-Arbeitsgemeinschaft in Berlin 421

Heft 1
11. Jahr

Januar 1932

Melos 1932

Vom Wesen der Musikzeitschrift

Eberhard Preußner

Eine Musikzeitschrift gehört zu den Fachzeitschriften. Sie ist nach Aufbau und Einrichtung völlig verschieden von den Magazinen, den illustrierten Blättern, den Unterhaltungszeitschriften. Das bedeutet für die Musikzeitschrift einmal eine wichtige Einschränkung. Die Breite eines politischen Blattes oder gar einer Unterhaltungslektüre muß ihr versagt bleiben. Das bedeutet aber auch eine wichtige Vertiefung: die Musikzeitschrift hat eine Aufgabe, eine Mission zu erfüllen, sie vertritt nicht eine belanglose, willkürlich vom Herausgeber erdachte Tendenz, sondern eine Richtung, die sich organisch aus der Entwicklung der öffentlichen Musikpflege herleitet. Die Lage des Berufes, die Entwicklung der Musik bestimmen auch die Entwicklung der Musikzeitschrift.

Die Richtung einer jeden Musikzeitschrift wird klar erkenntlich sein, es gibt keine Musikzeitschrift ohne Richtung. Jede Zeitschrift ist Spiegel der Zeit, des Zeitgeschehens; jeder Herausgeber aber sieht aus diesem Spiegel ein anderes Bild (oft nichts anderes als sein eigenes Bild). Wie dieses Zeitbild aufgefangen und wiedergegeben wird, in welchem Grade Wirklichkeitstreue, also auch Aktualität erreicht wird, das macht den Wert der Zeitschrift aus. Von hier aus erledigt sich auch die Frage: Einseitigkeit oder Mannigfaltigkeit. Es kommt nur auf Wirklichkeitstreue an. Ein Fachorgan, das nicht mit der Wirklichkeit Schritt hält, ist unwirklich, unwahr. (Wann ein Blatt Oppositionsblatt werden muß, läßt sich ebenfalls von diesem Punkt aus bestimmen: die Wirklichkeit, wenn man ihr ins Gesicht sieht, kann zur Gegnerschaft zwingen.)

Die Richtung bestimmt die Wirkung der Zeitschrift, wobei an die innere, nicht an die äußere Wirkung gedacht ist. Denn eine Musikzeitschrift ist kein Weltspiegel, sondern ein Musikspiegel, den außermusikalische Betrachtungen höchstens einmal etwas blanker und klarer machen können. Am Spiegel selbst ändern sie nichts. Da hängt alles nur von der rein musikalischen Einstellung ab. Diese äußert sich – oft notgedrungen – in einer literarischen Form. So ergibt sich für die Musikzeitschrift eine literarisch-musikalische Betrachtungsweise, wie sie beispielhaft schon einmal vom Musikredakteur – Robert Schumann geprägt worden ist.

Die Wirkung des Fachorgans über Musik beschränkt sich nicht nur auf den Fachmusiker. Insofern unterscheidet sich die Musikzeitschrift von anderen Fachorganen, z. B. von einem medizinischen Wochenblatt, zu dem der Laie in den seltensten Fällen greifen wird. Die Musikzeitschrift kann ein wichtiges Aufgabengebiet in der Laienbildung sehen. Durch die Einbeziehung des Laien oder durch die ausschließliche Berücksichtigung des Fachmusikers unterscheiden sich die verschiedenen Musikzeitschriften: man kann sie einteilen in Berufsorgane und allgemeine Musikzeitschriften. Aber prinzipiell gilt der Satz: die Musikzeitschrift ist ein Fachorgan.

Eine Musikzeitschrift, die als Stoff die Neue Musik gewählt hat, wird, um ihre erste wichtigste Aufgabe zu erfüllen, das musikalische Schaffen der Gegenwart begleiten,

Herkunft und Zielsetzung darlegen, unterrichten, zerlegen, binden, Wertungen aussprechen. Diese Aufgabe wird umso interessanter sein, je gärender die Zeit, je ungeklärter die Lage ist. Kein Zweifel, daß das musikalische Schaffen heute geklärter ist als vor 10 Jahren. Die Persönlichkeiten stehen mit ihrem bisherigen Gesamtwerk und ihrem Stil deutlich vor uns, den Fachmusikern. Aber nun tritt die zweite, ebenso wichtige Aufgabe an eine der Neuen Musik gewidmete Zeitschrift heran: für die Erweiterung und Vertiefung der Kreise zu sorgen, die Neue Musik durch ihr Verständnis tragen sollen, das Augenmerk auf den Laien zu lenken.

Die allgemeine Richtung, die eine Zeitschrift für Neue Musik zu verfolgen hat, ist klar. Aber wie sieht im Augenblick die Wirklichkeit aus, nach der sie sich orientieren muß? Es wurde schon ausgesprochen: die führenden Schaffenden haben sich durchgesetzt. Die Frage aber, ob nicht mancher der jüngeren Schaffenden, vielleicht auch der älteren zu wenig beachtet wird, bleibt schon offen. Völlig fehlt aber Kunde von einem neuen Nachwuchs der jungen schaffenden Generation nach der Linie Hindemith-Krenek-Weill. Es fehlt ferner das tiefe Verständnis für Neue Musik bei vielen Fachmusikern (nicht einmal alle Kritiker besitzen es!), und es fehlt oft die einfachste Grundlage zum Verständnis Neuer Musik, auch nur neuerer Musik beim Laien. Und umgekehrt auch die Einstellung heutiger Jugend zur Neuen Musik ist den Fachmusikern unbekannt, Wege zur Erziehung sind ungeklärt.

Doppelte Felder würde demnach der Aufgabenbereich einer Zeitschrift für Neue Musik umfassen; die Arbeitsparole auf dem einen Felde würde lauten: unterrichten und urteilen über neu entstehende Werke; auf dem anderen: erziehen, bilden, ja schöpferisch-anregend wirken, wo Lücken vorhanden sind; und schließlich kommt noch eine dritte Aufgabe hinzu: wenn die Zeit es fordert, sich schützend vor erkannte Werte stellen. In diesem letzten Punkt sollten heute alle Zeitschriften einig gehen: kämpfen gegen den Ungeist, gegen die Verbohrtheit, gegen die Überheblichkeit des Mittelmäßigen, für den Geist, für das Schöpferische, auf unserem Felde für die Musik.

Mir scheint, daß der Aufgaben noch genug sind.

Diskussion über Melos

Wir haben eine Reihe von Mitarbeitern, Freunden und Lesern unserer Zeitschrift gebeten, sich an einer öffentlichen Diskussion über die Stellung und Aufgaben einer Musikzeitschrift zu beteiligen. Klärung und Revision dieser Fragen ist heute dringlicher als je. Wenn auch nicht alle hier geäußerten Wünsche ohne weiteres erfüllbar sind, so wollen wir den Autoren doch versichern, daß unser Dank für ihre Mitarbeit in intensivster Erwägung ihrer Vorschläge bestehen wird.
Schriftleitung.

Der Komponist

Kurt Weill

Es gibt heute meiner Ansicht nach nur zwei Möglichkeiten, den Wirkungskreis einer Musikzeitschrift so festzulegen, daß sie nicht in allgemeiner Weise zu allen Fragen der Musik und des Musiklebens Stellung nimmt, sondern, auf einen vorher bestimmten und immer erkennbaren Aufgabenkreis begrenzt, einer zweckmäßigen und nützlichen Form der Musikbetrachtung zum Durchbruch verhilft.

Die eine Möglichkeit ist die: man macht eine Zeitschrift für die Fachleute. Hier wären, unter Zugrundelegung des vorhandenen musikwissenschaftlichen Materials, Untersuchungen darüber anzustellen, welche Beziehungen zwischen den musikalischen Stilformen einer Epoche und den gesellschaftlich- ökonomischen Verhältnissen der gleichen Epoche bestehen. Es wäre also nicht mehr zu untersuchen, wie die Musik und die Musikausübung in den verschiedenen Zeiten aussah, sondern warum sie so aussah. (Während die bisherige Musikbetrachtung häufig von dem „Erlebnis" einer Musik rückwirkend die musikalischen Gesetze zu erklären versuchte, die dieses Erlebnis zustande kommen ließ, wäre nun zu untersuchen, ob die Erlebnisfähigkeit der Musik nicht lediglich die Forderung einer Zeit ist, die dem einzelnen auch in der Musik ein Erlebnis verschaffen will, das sie anderen verwehrt). Eine Anwendung dieser Betrachtungsweise auf unsere Zeit würde ergeben, daß ästhetischer Wert und Funktionswert gleichwertige Begriffe einer musikalischen Untersuchung sind und daß ein Werturteil über heutige Musik nur möglich ist, wenn man die völlig verschiedenen Ebenen, auf denen heute musiziert wird, als gleichmäßig existent anerkennt.

Die andere Möglichkeit, eine Musikzeitschrift für ein größeres Publikum, ist für mich nur denkbar in der Form eines reinen Kampforgans. Hier erhebt sich sofort die Frage: wie ist es möglich, in einer Zeit allgemeiner Verwirrung, in diesem Durcheinander von Ansichten, Schlagworten und Cliquen eine Front zu bilden? Vor ein paar Jahren genügte es noch, den „Kampf für das Neue" als Parole auszugeben. In der darauffolgenden Zeit des Übergangs zur heutigen Situation konnte man den Kampf für die Qualität in den Vordergrund schieben. Heute sind andere Entscheidungen nötig. Ich glaube, daß sich der große Kampf, der sich jetzt abspielt, auf jedem Fallgebiet der Politik, der Wirtschaft, der Wissenschaften und Künste auf einen bestimmten Punkt konzentriert, daß auf jedem dieser Teilgebiete eine Festung zu verteidigen oder wiederzuerobern ist, die mancher, resigniert, schon für verloren hielt. In der Musik geht es zunächst darum, den Kampf gegen jene Ausdrucksformen des 19. Jahrhunderts, die wir schon für überwunden hielten, weiterzuführen, gegen die Phrasenhaftigkeit, gegen den Schwall, gegen Unnatur und falsches Pathos. Vielleicht läßt sich auch hier eine vorläufige „Einheitsfront" herstellen, die aus dem Kampf gegen den gemeinsamen Feind womöglich einen Kampf für ein gemeinsames Ziel entwickelt.

Der Intendant

Heinrich Erbprinz Reuß

Die dringendste Aufgabe einer ernsthaften und lebendigen Zeitschrift sollte es jetzt sein, dort Wege zu zeigen, wo die Wirtschaftspolitik zerstörend in die musikalische Kultur eingreift. Oper und Konzertwesen sind am stärksten bedroht. Statistisch kann die Arbeit der wertvollen Operntheater in diesen Jahren gezeigt werden. Die künstlerische und die wirtschaftliche Seite, der Spielplan und der Etat. Die Ausgaben- und die Einnahmenseite, die Erfolge und die Mißerfolge im Spielplan. Es müssen einmal die Fehlerquellen deutlich gemacht werden, die das hohe Defizit verschuldet haben. Der innere und der äußere Aufbau. Der Fabrikbetrieb und die individuelle Arbeit. Das produktive und das unproduktive Experiment. – Und ebenso im Konzertsaal. Das repräsentative

und das Volkskonzert. Die Programmgestaltung und die Orchester-Erziehung. Diese Frage etwa: ist es noch sinnvoll ein Programm nur einmal zu spielen? Wäre es nicht besser, ein Programm mehrmals zu wiederholen, indem ein großes Publikum durch kleine Preise angezogen wird. Und ebenso wichtig ist eine bewegliche Gestaltung der Programme.

Die Theorie muß zurücktreten, solange jede Praxis fraglich ist. Die Propaganda, der Einsatz für die Erhaltung der wertvollen Grundlagen musikalischer Kultur: sie allein sind jetzt entscheidend.

Der Direktor der Hochschule für Musik

Georg Schünemann

Ihrer freundlichen Aufforderung, meine Eindrücke an der Melos-Arbeit zu formulieren, komme ich gern nach. Mir scheint es in unserer Zeit doppelt wichtig, daß wir in einer führenden Zeitschrift die Probleme der modernen Musik und Musikpflege von Grund auf behandelt finden. Noch nie ist ein Eintreten für junge ernste und aufstrebende Künstler so nötig und dringend geworden wie in unseren Tagen, wo man sich am liebsten geruhsam in alte Perioden zurückzieht, wo man sicher sein kann, von niemanden gestört oder gar aufgescheucht zu werden. Gibt es doch Musiker — und auch Verleger, die jedes ältere Musikstück gern nehmen, aber tausend Entschuldigungen finden, wenn es sich um Musik der Gegenwart handelt. Auch im Ausland hört man, daß die deutsche Musik nicht mehr im alten Sinne produktiv und führend sei — eine Meinung, die sich aus unserer so kritisch eingestellten Mitwelt und aus zu geringer Propaganda erklären läßt. Deshalb ist es wieder und wieder erforderlich, mit aller Kraft für die moderne Musik, auch wenn sie vorsichtig experimentierend erscheint, einzutreten. Gottlob fehlt es uns nicht an Begabungen, nicht an führenden und heranwachsenden Musikern, auch gibt es so viel des Neuen auf allen Gebieten, namentlich in unserer Epoche des Übergangs und der aufstrebenden Mechanik, daß es an fördernswertem Stoff nie mangeln kann. Melos hat bewiesen, daß es allen Problemen weitherzig nachgeht, ja noch mehr, es hat sich besonders soziologischen und organisatorischen Fragen hingegeben, die ohne Frage von weittragender Bedeutung für Musikanschauung und Musikauffassung werden können. Vielleicht könnte noch mehr für die Erkenntnis moderner Satztechnik, für die Stilfrage, auch für Aufgaben und Ziele übertragener Musik getan werden. Gern würde man auch am Jahresschluß Rückblicke über die Bewegung der Musik lesen, natürlich mit Einschluß organisatorischer und pädagogischer Fragen. Einen Ausbau vertrüge auch die Korrespondenz aus dem Ausland, etwa in der Art, daß zusammenfassende Berichte über französische Oper, russische Symphonik, italienische Kammermusik zu finden wären. Doch — da bin ich schon beim Wünschen, und ein Wunschzettel wird lang, wenn man sich nicht bescheidet. Und schließlich ist diese Zeit nicht dazu angetan, mehr zu fordern, als man geben kann.

Von Anfang an sind Sie dazu übergegangen, geschlossene Hefte über Einzelgebiete herauszubringen. Ein guter Gedanke für eine wissenschaftliche Zeitung, sicherlich auch eine willkommene Form für manchen Leser, aber im allgemeinen höre ich immer wieder, daß der Inhalt abwechslungsvoller sein sollte. Es gibt Leser, die diese oder jene Sonderfrage wenig interessiert, für diese hat das Einzelheft weniger Bedeutung und wird schnell beiseite gelegt.

Vor allem aber hat „Melos“ für die moderne Musik viel getan und viel zu bedeuten. Daß diese Bedeutung noch mehr wachse, daß die moderne Musik Anerkennung, Verständnis und wachsames Mitgehen finde, das wünsche ich Ihnen für das neue Jahr und weiterhin.

Der Regisseur

Erich Hezel

Bei allem Willen zur Voraussetzungslosigkeit würde ein fester Mitarbeiterstab der Zeitschrift zwangläufig eine Form geben, die gewisse Grenzen des Gedanken- und Meinungskreises erkennen ließe – darum häufiger Wechsel der Mitarbeiter, entgegengesetzte Meinungen zu Wort kommen lassen, deren Widerstreit geistig-schöpferisch wirken kann. Häufige Diskussionen wären aus diesem Grunde sehr erwünscht. Der entdeckenden Dramaturgie müßte Raum geschaffen werden, die eine wertvolle Ergänzung und Anregung für das Konzert- und Opernwesen bedeuten würde.

Gerade in der gegenwärtigen Zeit allgemeiner Not und lebensbedrohender Gefahren für das deutsche Musikleben muß in der Zeitschrift weiter Raum zur Verfügung stehen, für die zum großen Teil neuartigen volkswirtschaftlichen und sozialen Probleme musikalischer Produktion und Reproduktion. Die daraus resultierenden Hemmungen und Vorschläge zu ihrer Überwindung bedürfen dringender Behandlung.

Das Thema „Werk und Wiedergabe“ müßte in diesem Zusammenhang behandelt werden. Auch grundsätzliche Aufklärungen über Wesen und Verlauf der künstlerischen Wiedergabe dürfte einem weiteren Kreise willkommen sein.

Aus dem Zusammentreffen eines Tiefpunktes künstlerischer Vitalität mit einem Tiefpunkt allgemeiner Wirtschaftsentwicklung ist die beinahe tötliche Krise musikalischen Lebens in Deutschland entstanden. Der Künstler soll die Gründe seines Unglücks in erster Linie in sich selbst suchen. Darum muß die Forderung der Musikkritik nach stärkster Qualität, nach strengster Auslese absolut rücksichtslos sein. Des Kritikers Kampfansage gegenüber jeder Langeweile, gegenüber minderer Ware darf nicht beeinträchtigt werden durch den Glauben, er dürfe dem Schiffbrüchigen nicht den letzten Halt nehmen. Er muß die Pseudopietät, die Einfallslosigkeit verdeckt, brandmarken. Er muß die produktive Revolution der Geister fordern, die nur in der Synthese von vorwärts und zurück liegt Soll aber diese unbeugsame Strenge der Kritik gerechtfertigt sein, so muß sie auf der andern Seite sich ihrer höchsten Pflicht bewußt sein, positiv zu sein, dem schaffenden und ausübenden Künstler Bewegung zu schenken, Wege zu weisen, Führerin und Entdeckerin zu sein.

Außerdem müßte dem Laien eine planvolle Erziehung zum Hören und zum musikalischen Urteil geboten werden. Es gilt, das Interesse weitester Kreise für die Musik zu stärken, einer gewissen Konzert- und Opernmüdigkeit entgegenzutreten, die Scheu des Publikums vor der modernen Produktion durch Aufzeigen ihres Wesens zu überwinden.

Soll die Zeitschrift in unserer Zeit Daseinsberechtigung haben, so muß sie sich der schweren Aufgabe gewachsen zeigen, den Kampf mit der rasch fortschreitenden Bequemlichkeit und Interesselosigkeit erfolgreich durchzuführen. Die Art der Mitteilung müßte voraussetzungslos und leicht verständlich sein.

Der Laie

Dr. med. Alfred Meyer

Die heutige Situation des musikinteressierten Laien, wie ich es bin, wird wohl am ehrlichsten – und deshalb am richtigsten — mit dem Worte „Verwirrung“ gekennzeichnet. Die Verwirrung ergibt sich aus dem Bemühen, den Werken zeitgenössischer Musik nicht nur dumpf aufnehmend, sondern auch sichtend und wertend gegenüber zu stehen. Ich glaube, das aussprechen zu dürfen, weil ich meines Erachtens kein Einzelfall, sondern Angehöriger einer breiten Schicht von Nichtmusikern mit durchschnittlicher musikalischer Grundbildung bin, der es ähnlich ergeht. Sie war der wechselvollen Vielfältigkeit und stürmischen Entwicklung, insbesondere des letzten Jahrzehnts modernen Musiklebens, vielfach nahezu hilfslos ausgeliefert und begann oft genug, ihr musikalisches Leben nur in den vertrauten Werken der Vergangenheit zu führen.

Von dieser Lage aus sehe ich Verdienst und Aufgabe des Melos: die Verwirrung des Nichtfachmanns klären zu helfen und zu verhindern, daß aus seiner Hilfslosigkeit müde Resignation werde.

Nun ist ja an sich die Grundhaltung einer musikalischen Zeitschrift, die sich nicht nur an den Spezialisten wendet, problematisch genug. Die richtige Mitte zu finden zwischen fachlicher Aussage und Verständlichkeit für den Laien, ohne dabei ins Verschwommen-Feuilletonistische abzugleiten, ist eine denkbar schwierige Aufgabe, die Melos oft glänzend gelöst hat. Wenn man bedenkt, daß sich Musik und Musiker in einer Krise befinden, deren ungeheures Tiefenmaß nur durch den Vergleich mit der auf allen Gebieten des Lebens, des Wissens und der Kunst vor sich gehenden Veränderung erkennbar wird, so kann man zugleich ermessen, wie schwer es ist, von hier aus dem Außenstehenden Haltepunkte und Richtungsweiser zu geben. Aber gerade diese Schwierigkeiten machen die Aufgaben des Melos dem Nichtmusiker gegenüber umso dringlicher. Wenn ich versuche – immer von den Notwendigkeiten des Laien ausgehend – die Haupterfordernisse zu ordnen und zusammenzufassen, so scheinen mir drei Hauptgruppen von besonderer Wichtigkeit:

Zunächst Beiträge, die das Verständnis von Form und Struktur wertvoller moderner Musikwerke ermöglichen bezw. erleichtern sollen. Die „Verwirrung“ des Laien, von der ich eingangs sprach, hat ja ihre zentrale Vorbedingung in der Unmöglichkeit, sich ein formales Eindringen auf früher geübte Weise selbständig zu erarbeiten. Die schwere Zugänglichkeit vieler Werke wird auch durch Partitur oder Klavierauszug häufig nicht gemildert. Dagegen wird z. B. ein einführender Artikel, wie der von Heinrich Strobel über Strawinsky's Violinkonzert in einem der letzten Melos-Hefte, mit Recht von vielen Lesern als erwünschte Förderung betrachtet.

Für besonders erforderlich halte ich dann die fortgesetzte Erörterung und Auseinandersetzung mit den Ideen der jüngsten Generation, wie sie Melos schon lange geübt hat. Denn gerade die hieraus sich ergebende Analyse von Schlagworten (Neue Geistigkeit: Trantow/Mersmann) ist für den Außenstehenden von besonderem Interesse, weil sie ihm einen lebendigen Zusammenhang mit einer oft widerspruchsvoll scheinenden Entwicklung bedeutet.

Hiermit ergibt sich von selbst der Übergang zu der dritten „Hauptgruppe“: sie umschließt alle Themen, welche das neuzeitliche Musikschaffen und das heutige

musikalische Leben überhaupt hineinstellen in weitere, außermusikalische, ja außerkünstlerische Zusammenhänge; also letzten Endes Zusammenhänge mit soziologischen und politischen Fragestellungen. Diese Gruppe hat, scheint mir, gerade heute eminente Bedeutung; eine l'art pour l'art-Betrachtung ist auch auf dem Gebiete der Musik nicht mehr möglich.

Diese drei Gruppen stellen m. E. die grundsätzlichen Hauptaufgaben dar, deren Behandlung der Nichtmusiker vom Melos wünscht. Der Kürze halber habe ich alle Nebenaufgaben zu erwähnen unterlassen.

Der Opernkapellmeister

Hans Oppenheim

Sie haben den Wunsch, unsere Meinung über Ihre Zeitschrift zu hören, aber Sie wollen nicht gelobt sein — das ist schwierig. Doch Sie haben sicher recht, den Jahresbeginn als gegebene Zäsur anzusehen, als willkommenen Anlaß, unsere Stellung zu dieser großartigen, ganz und gar chaotischen Zusammenballung unzähliger, sich befehlender Strömungen zu revidieren, die das geistige Gesicht dieser Zeitwende formen, um sich im Spiegel der öffentlichen Meinung in tausend Verzerrungen preiszugeben.

Ihnen kann die Tageszeitung im wesentlichen nur das Instrument sein, das die Ereignisse des Augenblicks registriert. Für tiefer greifende Betrachtungen, Gliederungen und Synthesen haben weder das Blatt, noch seine Leser Zeit. Damit tritt heute mehr als früher die Zeitschrift in ein ganz besonderes Aufgabengebiet.

Für die Bezirke unseres Berufes heißt das: nicht die Kritik der einzelnen Veranstaltung ist Aufgabe der Zeitschrift (sie ist es nur in Ausnahmefällen), sondern die kritische Zusammenfassung aller gleichzeitig formgebenden Kräfte. Aus solchem Gesichtswinkel betrachtet, ist es belanglos, ob dieses Konzert und jene Vorstellung schlechter oder besser war – aber es kann von grundsätzlicher Bedeutung sein, daß eine Reihe wesentlicher Persönlichkeiten, schöpferische und reproduktive, auf derselben Ebene musizieren. Und es wird sicher von Wert sein, aufzuzeigen, warum die generationsmäßige Gebundenheit des einzelnen und einzelner Gruppen zwangsläufig gewisse Ausdrucksformen meiden oder bevorzugen muß.

Richtunggebend für eine Zeitschrift unserer Tage hat es weiterhin zu sein, Zeitverbundenheit zu wecken, Anregung zu geben, Diskussion zu entfesseln, aber nicht (wie ehedem): Bildung zu verbreiten.

Mit dieser Feststellung ist – entschuldigen Sie, Herr Professor, gleichzeitig das Lob des Melos gesungen, das in vorbildlicher Konsequenz quer durch die Lockungen der Konjunktur seinen Weg zu gehen weiß. Wer im öffentlichen Leben steht, kann ermessen, welche Summe an Überzeugungskraft, Opferbereitschaft und Weitsicht zu solcher Haltung gehört.

Aber ich habe auch einen Neujahrswunsch: Melos möge als erste Zeitschrift mit der von uns verlangten Kritik am Melos vorangehen und von Zeit zu Zeit seine Meinungen und Prognosen einer öffentlichen und freiwilligen Revision unterziehen. Das wäre kein Eingeständnis von Schwäche, sondern ein Beweis von Kraft und tiefster Erkenntnis der atemlos zerstörenden und neuschaffenden Gestalt dieser Zeit — eine Erkenntnis, die unser Vertrauen vermehren und unsere Bewunderung erhöhen würde.

Der Journalist

Paul J. Bloch

Melos hat in den Jahren seines Bestehens in seinem Kampf für die Kenntnis und Erkenntnis der modernen Musik eine Aufgabe erfüllt wie keine andere Zeitschrift auf dem Gebiete der Musik und wie nur ganz wenige Zeitschriften auf kulturellem Gebiete überhaupt; das brauche ich an dieser Stelle wohl kaum besonders zu betonen. Und daß diese Zeitschrift heute, in einer Zeit der ständig zunehmenden Reaktion, der Unsicherheit und Unklarheit notwendiger denn je ist, muß fast als selbstverständliche Phrase erscheinen. Aber ich fürchte, man kann diesen Satz nicht oft genug wiederholen, und so geschieht es mit gutem Grunde, daß ich, an sich Ihrer Zeitschrift fremd und Laie, in diesem Punkte an Ihr Traditionsgefühl appelliere, das sich in verstärktem Eintreten für das, was moderne Musik und moderne Kunst überhaupt ist, äußern muß.

Ich soll Ihnen Ihre Aufgaben umreißen, aber Sie haben mir leider nicht gesagt, aus welchen Kreisen vornehmlich sich die Leserschaft des Melos rekrutiert. Ohne zu wissen, an wen, soziologisch gesehen, die Zeitschrift sich wendet, ist eine wirklich wesentliche Beantwortung Ihrer Frage kaum möglich. Klavierlehrerinnen wollen und müssen anderes erfahren und es anders vorgesetzt erhalten als etwa Musikwissenschaftler oder Laien, die sich unterrichten wollen.

Für diese scheint mir eines bei Ihnen als Ergänzung zu fehlen: das Historische. Ich glaube, daß das Bildungsbedürfnis der sogenannten Oberschicht nicht zu unterschätzen ist und überall befriedigt werden will. Ich kann mir denken, daß solche Kreise beim Melos, das ganz auf Aktualität und Vorstoß eingestellt ist, nicht auf ihre Rechnung kommen. Obgleich es wohl nicht allzu schwer sein kann, in jeder Nummer irgend einen historischen Artikel zu bieten. Das muß nicht so sehr eine Arbeit biographischen Inhaltes sein (obwohl auch das einmal interessant sein kann). Ich könnte mir denken, daß als Hinweis oder im Anschluß an die Aufführung oder Wiederaufführung irgend eines bedeutenden alten Musikwerkes, gleich wo, ein Querschnitt durch die Zeit gegeben würde, in der dieses Werk entstanden ist. Ein Querschnitt, der die musikalischen Zustände ebenso wie die der Bühne oder des Konzertes berücksichtigen müßte, der auf das Persönliche des Komponisten und die allgemeinen Verhältnisse der Gesellschaft, Politik und Kultur eingehen könnte. Und der ruhig auch Fortdauer, Nachruhm, Veränderungen in der folgenden Zeit beobachten und den Gründen für die Wiedereinreihung in unseren Blickkreis und Spielplan nachgehen könnte. Sie werden das vermutlich im Fall Händel reichlich getan haben, aber auch Verdi oder die Mozartneuschöpfung Klemperers hätten und könnten noch Anlaß zu ähnlichen Themen bieten.

Wenn ich bei den historischen Artikeln das Biographische zurückstelle, so scheint mir das persönliche Moment für die Gegenwart nicht zu unterschätzen. Melos braucht noch nicht zum Magazin zu werden, wenn ich zu bedenken gebe, ob neben den vielen sachlichen Ausführungen für die augenblicklichen Leser, und für Zukünftige andere nicht kurze Artikel persönlichen Charakters von den Komponisten selbst oder über sie reizvolles Material wären. Was gut ist, muß ja nicht unbedingt trocken und „fachmännisch" sein. Deshalb halte ich Ihre kleine Rubrik „Ausschnitte" für so gut und wesentlich. Lediglich durch die Zitierung mancher grotesker Äußerungen über moderne und nicht nur moderne Musik kann die Situation erhellt werden. Der Leser erfährt etwas, wovon

er keine Ahnung hat und was er für unmöglich hält, und mit dem Kopfschütteln verbindet sich das Schmunzeln, wovon er (und wohl auch Sie) mehr haben, als wenn ein „prinzipiell" gehaltener Artikel mit schärfstem Geschütz polemisierte.

Ein Problem aber vor allem erscheint mir Ihrer Aufmerksamkeit dringend wert, ohne daß ich Ihnen einen Vorschlag zu seiner Lösung machen könnte. Es gibt, das wissen Sie ja besser als ich, in Deutschland Tausende von guten Dilettanten, die in privaten Zirkeln Hausmusik pflegen. Diese Kreise, deren Interesse echt und deren Verständnis oft groß ist, stehen im allgemeinen aller modernen Musik fern. Hier wäre für Sie eine kulturelle Aufgabe allerersten Ranges. Auch wenn man der Ansicht ist, daß die moderne Musik in einem andern soziologischen Raum steht und sich an andere Kreise wendet, so glaube ich doch, daß diese Vertreter bester bürgerlicher Kultur nicht einfach so ausgeschaltet werden dürfen. Diese Anwälte und Ärzte etwa, die sich mit aufrichtigem Ernst um das Wesen Bach'scher oder Mozartischer Kammermusik bemühen, die aber nicht weiter als bis Brahms oder allenfalls Reger kommen, an die moderne Musik heranzuführen, wäre ein Ziel „des Schweißes der Edlen wert". Hier könnte Ihr Verlag mit Probeexemplaren aktiv werden, hier müßten Sie und Ihre Mitarbeiter durch Artikel und persönliche Fühlungnahme versuchen, jene Zirkel, die oft borniert, aber nicht immer schlechten Willens sind, zu interessieren. Ja hier ist vielleicht zu überlegen, ob nicht, so wie die großen Zeitungen ihre Schnittmuster lancieren, von Ihnen geistige Schnittmuster für einfache moderne Musik herausgegeben werden können.

Sie haben mich um einen kurzen Beitrag gebeten, entschuldigen Sie die Länge, und gestatten Sie mir noch ein Wort: lassen Sie Ihre Gemeinschaftskritik wieder aufleben.

Junge Musikpädagogik

Erich Doflein und Erich Katz

Die folgenden Zeilen sind das Ergebnis unserer Beschäftigung mit Ihrer Anfrage. Gerade weil wir so eng mit Melos verbunden sind, haben wir das Bedürfnis zur Kritik und Auseinandersetzung. Kritik jedoch ist hier sehr schwer, da sich viele Einwände von Ihnen werden leicht widerlegen lassen. Ein Zeichen dafür, wie gut und wichtig die Zeitschrift ist, wenn auch nicht alle Ansprüche erfüllt werden können.

Daß gelegentlich schwache Beiträge unterlaufen, ist bei keiner Zeitschrift zu vermeiden. Problematischer ist schon der mitunter angeschlagene feuilletonistische Ton. Er scheint uns dem Sinn der Zeitschrift nicht zu entsprechen. Die Gesinnung wird zu leicht undeutlich, impressionistisch verwischt. Oder der Inhalt wird zu esoterisch. Wir überlegen: was wird eigentlich vorausgesetzt? Es ist ein Gegenwartswille, der Basis und Ziel zu sehr im Gefühlsmäßigen läßt.

Obwohl Melos allen Gebieten der Musikpflege gerecht zu werden sucht, obwohl Konzertleben, Oper, neue und alte Musik, Pädagogik, Organisation, Funk, Schallplatte, Film berücksichtigt sind, wird dennoch die beabsichtigte Totalität im Gesamtbild der Zeitschrift nicht immer erreicht, eben wohl deshalb, weil dieser eindeutige Standort nicht klar genug spürbar ist.

Stärkere Betonung des Fachlichen?

Aus diesen Feststellungen wären Folgerungen zu ziehen. Eine stärkere Betonung des Laienhaften würde die Fachleute nicht abtrünnig machen. Eine stärke Betonung des Fachlichen aber würde die Fachleute enger und zahlreicher heranziehen und würde die Eindeutigkeit in vielem erleichtern. Außerdem: Wer als Nichtmusiker „Melos" gelesen hat, ist sicherlich mehr vorgebildet als mancher Fachmann, ist nicht der Laie, dem man sich feuilletonistisch vertraulich zu machen braucht.

Diese Fachlichkeit soll aus eindeutiger Gesinnung, Klärung dieser Gesinnung und Kampf für diese Gesinnung bestehen. Es scheint uns, die Aufgabe von „Melos" zu sein, deutlich das führende Blatt der fortschrittlich gesinnten Musiker (und damit der entscheidenden Vertreter der „Neuen Musik"). Das bedeutet heute: Selbstbesinnung, Selbstkritik, Rückblick auf Erreichtes; Vergleiche mit der Vorkriegs-Situation und den Jahren um 1920; Zusammenfassung des bisher Gewollten; Klärung der neuen Aufgaben im Hinblick auf die notwendig werdende Führerschaft und die gewichtigere Verantwortung. Er bedeutet ferner: gewisse Abgrenzung gegen eine neue Jugend; abwartende Beobachtung, aber auch deutlichste Kritik dieser Jugend, die man noch nicht kennt, die uns Rätsel aufgibt. Es ist offensichtlich, daß diese Jugend auf einer ganz anderen Basis steht. Es wäre deshalb wichtig, zu erkennen, was von dieser Jugend von den revolutionären Eroberungen und Wichtigkeiten unserer Generation naiv und problemlos übernommen wird, was naiv beiseite gelegt wird, was bewußt abgelehnt wird. Doch darf solches Prüfen und Abtasten kein standortloses, ängstliches Verstehen-Wollen sein und keine zu große Rolle spielen. Das Führen ist wohl wichtiger.

Neue Schlagworte sind unbedingt zu vermeiden. Sie führen zu Mißverstehen und Oberflächlichkeit (vergl. die Diskussion über die „Neue Geistigkeit" im Dezemberheft). Die letzten zwölf Jahre brachten eine stürmische Entwicklung, deren Schaumkronen in immer neue Schlagworte eingefangen wurden. Diese Entwicklung hatte ihren deutlichen Sinn: die Schlagworte hatten zudem eine gewisse, klärende Bedeutung. Diese Form der schnellen Entwicklung scheint nun vorbei zu sein. Die nächsten Jahre werden einem verborgenen Geschehen gewidmet sein. Unsere Generation und unsere Gesinnung wird sich zu persönlicher Ausarbeitung, Ausreifung, Klärung und Zusammenfassung zurückziehen müssen. Daß dies weiterhin, ja deutlicher ein Kampf sein muß, ist selbstverständlich. Dem sollte Melos dienen. Die Gleichgesinnten sind hierbei durch bewußte Weitherzigkeit unter Ausschaltung aller kleinlichen Spezialdifferenzen zusammenzufassen.

Noch eines ist wichtig: Sinn einer „modernen" Musikzeitschrift kann es nicht mehr sein, das Eintreten für „moderne" Werke als eine ihrer wichtigsten Aufgaben anzusehen. Wir leben in einer Zeit, in der es nicht mehr auf die Wichtigkeit dieser oder jener Musik ankommt, sondern in der Musik und Musikpflege überhaupt ernstlich gefährdet erscheinen. Die notwendigen Sparmaßnahmen in Reich, Staaten und Städten werden die fühlbarsten Folgen haben. Viele Institutionen werden fallen. Überall aber werden mit größter Geschwindigkeit Ersatzbildungen, teils privater Art, teils behördlicher Art entstehen. Hier ist größte Aufmerksamkeit, schärfste ideelle Kritik und klügste Beratung notwendig.

Die öffentlichen Etatfragen bedürfen einer kritischen Aufmerksamkeit von Seiten der Fachleute. Es ist jetzt vielleicht — neben aller Tragik des Zusammenbruchs — der

Augenblick gekommen, der einigen längst als notwendig erkannten, aber bisher unausführbaren neuen Möglichkeiten der staatlichen und kommunalen Musikpflege zur Verwirklichung verhelfen könnte. Man denke etwa daran, daß der Wert einer durchorganisierten öffentlichen Volks- und Laienmusikpflege wohl erkannt ist, daß aber nur in kleinstem Maße entsprechende Organisationen geschaffen wurden. Noch immer würde ein Viertel der für repräsentative, auf passives Genießen eingestellten Theater- und Konzertpflege angewendeten öffentlichen Mittel genügen, um einer behördlichen Organisation von Chören, Chorschulen, Singschulen, Volksmusikschulen, Laienorchester usw. zu ungeahnter Blüte zu verhelfen.

Zehn Thesen zur heutigen Lage

Hans Mersmann
Heinrich Strobel

Melos hat seit zwölf Jahren die Schicksale der Neuen Musik geteilt. Es begnügte sich nicht, Chronik zu sein, sondern versuchte, seinen eigenen Standpunkt mit der Entwicklung wachsen zu lassen. Seine erste Aufgabe war Kampf und Abgrenzung, seine zweite Ausbau und Analyse der Neuen Musik. Ein dritter Fragenkreis führte die Zeitschrift über die Musik hinaus zu deren Einbeziehung in den Kunst- und Kulturwillen unserer Zeit, ein vierter zur Befestigung der weltanschaulichen Basis, zur Untersuchung der Randgebiete, zur Aufreißung der soziologischen Zusammenhänge. Dringlicher als früher fordert die heutige Situation eine neue Fixierung des Standpunkts und des Ziels.

Zustand		Aufgabe
	1.	
Die Neue Musik hat in anderthalb Jahrzehnten eine heute klar übersehbare Entwicklung erlebt, die sich in der persönlichen Entwicklung von Musikern wie Hindemith, Strawinsky, Bartók widerspiegelt.		Die Neue Musik ist heute nicht nur als Gegenstoß gegen das 19. Jahrhundert, sondern auch in ihren Verknüpfungen mit ihm erkennbar. Die historische Aufgabe einer Zeitschrift erweitert sich dahin: diese Verknüpfungen zu untersuchen, auch die Vergangenheit vom Standpunkt der Gegenwart neu zu ordnen.
	2.	
Die stilschöpferische Phase der Neuen Musik ist abgeschlossen. Ihre Führer haben sich durchgesetzt; unwichtige Tageserscheinungen sind verschwunden.		Die kämpferische Aufgabe einer Zeitschrift für Neue Musik scheint erfüllt. Es entsteht die Forderung: die geistigen und künstlerischen Werte der beiden letzten Jahrzehnte zu verteidigen und lebendig zu erhalten. Die entscheidenden Werke der Neuen Musik sind heute noch keineswegs geistiger Besitz geworden. Sie werden zu selten und zufällig aufgeführt.

Thesen zur heutigen Lage

Zustand	Aufgabe
3.	
Nach einem großartigen künstlerischen Vorstoß ist eine stilistische Beruhigung eingetreten.	Es ist zu untersuchen, wie weit sich in der heutigen Musik allgemeine Stilgesetze erkennen lassen, wie weit sich die Gesetzmäßigkeit ihrer Melodik, Harmonik, Form über die persönliche Äußerung hinaus zu einer neuen Stillehre verallgemeinern läßt.
4.	
Aber die Beruhigung erweckte Gegenkräfte: aus dem Zustande labilen Experimentierens mit neuen Möglichkeiten wurde eine bedenkliche Stabilität, aus ihr eine ausgesprochene Reaktion.	Jede, auch die kleinste künstlerische Äußerung, die von der herrschenden Stabilität abweicht und einen eigenen Willen erkennen läßt, ist zu beachten und zu fördern. Die Aufklärungsarbeit an Musikern und Laien ist mit aller Kraft fortzusetzen.
5.	
Der Zwiespalt unserer heutigen Lage besteht darin, daß mit der scheinbaren äußeren Sicherheit die innere Unsicherheit gewachsen ist. Die soziologische Situation ist unklarer denn je. Führende Musiker, die früher eine Idee in den Mittelpunkt ihres Werkes stellten, schreiben heute wieder eine rein artistische Musik. Auf der andern Seite wird die Forderung der Situation erkannt, aber noch fehlen überzeugende künstlerische Lösungen.	Die soziologischen Untersuchungen müssen erweitert und breiter fundiert werden. Sie müssen sich besonders auf alle musikalischen Äußerungen erstrecken, in denen neue Musizierformen sichtbar werden. Für die Bewertung der Leistung aber ist ausschließlich der Gesichtspunkt künstlerischer Qualität entscheidend.
6.	
Gerade diese soziologische Zerklüftung charakterisiert die Situation der deutschen Musik gegenüber dem Ausland. Den romanischen Ländern ist Musik ein sicherer Besitz; in Rußland beginnt sie zur Lebensform zu werden.	Die Erscheinungen des außerdeutschen Musiklebens sind mit größter Aufmerksamkeit zu verfolgen. Dabei ist Berichterstattung durch ausländische Mitarbeiter ebenso notwendig, wie die Beobachtung der andern Länder vom deutschen Standpunkt aus.
7.	
In die bedrohliche Stabilität der neuen Musik brach die wirtschaftliche Katastrophe ein. Sie zerschlug große Organisationen, zwang zur Zurückziehung aller vorgeschobenen Posten, sie bedroht die Existenz unzähliger Musiker und begünstigt die Un-	Die sich stetig verändernden Zusammenhänge von Wirtschaft und Kunst müssen genau und fortlaufend verfolgt werden. In der Erkenntnis der produktiven Möglichkeiten, welche die kritische Wirtschaftslage zuläßt, liegt heute die dringlichste Aufgabe

Zustand | **Aufgabe**

interessiertheit weitester Kreise. Die Wirtschaftskrise öffnete auch dem blindesten Idealisten die Augen: sie zeigte ihm die zwangläufige Verbundenheit von Kunst und Lebensformen.

einer gegenwartsnahen Zeitschrift. Diese produktiven Möglichkeiten sind: Umstellung des Betriebs in Oper und Konzert, neue Formen der Reproduktion, Stützung der Laienmusik; alles dies bewirkt eine neue Eingliederung der einzelnen künstlerischen Leistung. Die noch vorhandenen Möglichkeiten sind klar und nüchtern zu sehen und planwirtschaftlich auszuwerten.

8.

In innerem Zusammenhang mit der neuen Musik hat sich die Musikerziehung zu festen Formen entwickelt, deren Grenzen heute ungefähr festliegen.

Auch in diesem Zusammenhang ist eine soziologische Fragestellung wichtig. Die Jugendmusik droht, in ihrer alten Form zu erstarren. Es ist zu untersuchen, ob neue Formen der Jugend- und Volksgemeinschaften überhaupt noch primär durch die Musik bedingt sein können.

9.

Die Randgebiete der neuen Musik: Rundfunk, Tonfilm und Schallplatte haben ein Entwicklungsstadium gesteigerter Aktivität hinter sich; besonders der Rundfunk hat vorübergehend in der neuen Musik eine führende Stellung eingenommen. Auch diese Entwicklung scheint abgeschlossen.

Auf allen diesen Gebieten muß weiter für das Recht einer geistigen Minderheit gekämpft werden, die von ihnen nicht nur tägliche Gebrauchsware, sondern eine ihrer eigenen Einstellung entsprechende Leistung verlangt.

10.

Mit der wirtschaftlichen Bedrohung zugleich brechen Mittelmäßigkeit und Merkantilismus in die Kunst ein. Es wird überall versucht, das Erkämpfte zu unterhöhlen, die Leistung zu nivellieren, für die scheinbar fehlenden neuen großen Werke minderwertigen Ersatz zu bieten.

Wir erkennen: es geht heute nicht mehr um eine „Richtung“, nicht einmal um die Neue Musik, sondern um die Musik selbst. Unsere Aufgabe ist: unbedingtes Eintreten für das Lebensrecht der Kunst im materiellen und geistigen Haushalt, unbedingte Bejahung der Qualität und unbedingte Ablehnung der Mittelmäßigkeit, gleichviel in welchem Gewande, Bekenntnis zur geistigen Leistung in einer Zeit der Entgeistigung und der geschmacklichen Inflation.

Ausland

Italien

Guido M. Gatti

Indem ich die Mitarbeit an dieser Zeitschrift wieder aufnehme, die in ebenso sympathischer wie intelligenter Weise alle Kundgebungen des musikalischen Zeitgeistes so aufmerksam verfolgt, muß ich mich notwendig darauf beschränken, nur einen Ausschnitt von alledem zu geben, was mir im Gedächtnis haften geblieben ist und was für einen ausländischen Leser von Interesse sein kann. Leider werden unter den Musikern, die hier anzuführen sind, kaum neue Namen sein; denn wir haben keinerlei Offenbarungen erlebt, und gerade die jungen Komponisten (die „wirklich jungen" um Dreißig herum und darunter) glänzten durch völlige Abwesenheit oder doch durch nahezu völlige: die wenigen Stücke, die aus der verwirrenden Vielheit der Richtungen sich hervortaten, scheinen mir (soweit sie mir durch Hören oder Lesen bekannt geworden sind) nicht den Stempel von Kunstwerken zu tragen, die zu langer Lebensdauer bestimmt sind. Hiermit meine ich im besonderen die Werke der Musiker Mortari, Pilati und Veretti, dreier junger Leute von verschiedener Begabung, aber unbestreitbarem Temperament: mir scheint, daß sie eine ernste Krise durchmachen, daß sie einen entschiedenen Schritt nach rückwärts getan haben, den man nicht zu bemängeln brauchte, wenn man ihn als wohlbegründet und als Ergebnis reiflicher Erwägung empfinden könnte. Aber, im Gegenteil, es zeigt sich darin eine Unsicherheit der Richtung, die bald — auf den Spuren von Casella – einem (im Grunde national bedingten) Neuklassizismus zuneigt, bald sich einer wiederauflebenden Neuromantik von der volkstümelnden Färbung des Typus Pizzetti zuwendet. Man muß jedoch hinzufügen, daß wenigstens im Augenblick die Gefolgschaft, die dieser zweite Autor findet, die größere und auch die offenkundigere ist. Das beweist nicht nur eine musikalische „Ehrengabe für Pizzetti" aus Anlaß seines 50. Geburtstages, an der sich – neben den drei obengenannten Musikern – auch der ältere Mario Castelnuovo-Tedesco, der einzige wirkliche Schüler Pizzettis, und der sehr junge Nino Rota-Rinaldi beteiligt haben, sondern das geht auch aus wichtigen neueren Werken eines jeden von ihnen hervor: einer Violinsonate von Mortari, zwei Sonaten für Violine und Violoncello von Pilati, einem Trio Verettis, um nur ein paar zu nennen, die mir gerade einfallen.

Aber aufschlußreicher, als sie auf den Notenblättern anderer Autoren zu suchen, ist es, die Musik des Meisters aus Parma in seinen eigenen Werken wiederzuhören, wozu wir in der vergangenen Spielzeit mehrfach Gelegenheit hatten. Zuerst in dem zweiaktigen Drama „Lo Straniero" (Der Fremde), das, 1930 in Rom aufgeführt, jetzt in der Mailänder Scala unter der Leitung des Komponisten wiederholt worden ist. Ferner im „Rondo veneziano", das vom Konzertsaal auf die Szene hinübergewechselt hat, in einer choreographischen Einrichtung durch Caramba. Während mir das erstgenannte Opus ohne Frage zu den persönlichsten Werken des Autors zu zählen scheint, als eine Arbeit, in der dem theatralischen Effekt keinerlei Konzession gemacht ist, in dem das besondere Ethos des Künstlers restlos in einem klarlinigen, menschlichen, zu-

gleich einheitlichen und vielfältigen Drama aufgegangen ist, glaube ich nicht, daß das Rondo veneziano (das uns noch immer in der untadeligen Aufführung im Gedächtnis haftet, die ihm vor einem Jahr hat Toscanini mit der New-Yorker Philharmonie angedeihen lassen) durch eine Übersetzung in Gebärden und Figuren gewonnen hat, die seine Resonanz zwangsläufig herabmindern müssen.[1]) (Das ist ganz prinzipiell gesagt und ohne Berücksichtigung der speziellen Scala-Aufführung, die in Geist und Form außergewöhnlich „antipizzetisch“ war.)

Leider kommen diese Werke, in welchen das visuelle Element eine hervorragende Rolle spielt und die daher eines wahrhaft genialen Inszenators bedürfen, auf der riesigen Bühne des größten italienischen Operntheaters nicht auf ihre Rechnung. Obwohl man den Versuch gemacht hat, den Kreis der Mitarbeiter durch die Einladung angesehener ausländischer Regisseure zu erweitern, bewirkt es die gesamte Atmosphäre, die auf diesem Theaterraum lastet, und wahrscheinlich auch seine technische und organisatorische Anlage, die speziell auf die landläufige Oper zugeschnitten ist, daß diese und andere moderne Stücke dort nicht ganz nach ihren Ansprüchen gestaltet werden können. Ich denke jetzt an Castelnuovo-Tedescos „Bacco in Toscana“ (Bacchus in Toscana), der sicherlich bei einer gelungeneren Inszenierung besser weggekommen wäre. Diese Oper des florentinischen Komponisten, originell in ihrer ganzen Anlage, krankt an der Qualität ihrer Musik. Der Autor hat sich als Textdichter von dem berühmten Dithyrambus gleichen Namens des Francesco Redi inspirieren lassen und hat sich dieser Dichtung als Textunterlage bedient, indem er im ersten Teil einige Verse aus dem Fragment „Arianna inferma“ (Die leidende Ariadne) des gleichen Dichters hinzufügte. Castelnuovo hat die Handlung in den berühmten Park von Boboli in Florenz verlegt und hat den Text des secentistischen Poeten seinem selbstentworfenen Szenarium angepaßt, nicht ohne gute Bühnenwirkungen damit zu erzielen. Aber durch diese Anpassung hat er meiner Ansicht nach den originalen Feuer-Geist des aretinischen Arztes und Dichters ein wenig romantisiert und zugleich raffiniert, wie er es auch schon früher mit der „Mandragola“ des Machiavelli gehalten hatte. Und wie man schon damals den Eindruck gewann, daß der Komponist der Mandragola nicht ganz das rechte Temperament wäre, um die blutvoll populäre und zuweilen sogar grobschlächtige Art jener Komödie aus dem 16. Jahrhundert wiederzugeben, so hat es auch jetzt den Anschein, als ob der Musiker des „Bacco in Toscana“ nicht all die reichen Möglichkeiten der barocken Phantasie, der einfallsgesegneten Erfindung, der schönen Erregung genützt hätte, aus denen die Verse des Redi ihre Lebendigkeit schöpfen. Im Gegenteil, es macht sich in diesem ganzen Werk eine Zierlichkeit und Wohlgesetztheit spürbar, die zwar noch einmal den angeborenen Geschmack dieses Künstlers verkünden, die aber dem Erfolg des Theaterstückes nicht zuträglich sind. Die rhythmische Variabilität und die glückliche Wahl der Übergänge, die gerade die Vorzüge von Redi's Dithyrambus ausmachen, haben keinen Widerhall gefunden in einer Musik, die rhythmisch uniform und thematisch von geringer Plastizität ist.

Größeren Beifall haben an der gleichen Stelle zwei andere Opern gefunden, die – obwohl von sehr unterschiedlicher Artung – jene Qualitäten gemein haben,

[1]) Auch in Deutschland hat man im vorigen Jahr dieses venezianische Rondo gehört. (Anmerkung des Übersetzers)

die das Theaterpublikum auch im 20. Jahrhundert noch liebt: nämlich eine gelöste Beredtheit der Sprache, sowie einen glücklichen Ausgleich zwischen den gefühlsmäßigen und opernhaften Elementen auf der einen Seite, den genrehaften und komischen auf der anderen. Vornehmlich auf die sentimentalen Elemente stützt sich ein kurzer Einakter von Italo Montemezzi, der „La Notte di Zoraima" betitelt ist. Der Autor von „L'amore dei tre Re" (Liebe dreier Könige) schlägt in dieser seiner jüngsten Arbeit keine einzige Saite seiner Leier an, die wir noch nicht gehört hätten: die knappe und pausenlos abrollende Handlung, die von dem Librettisten Ghisalberti nicht ohne Geschick verfaßt ist, führt zu dem vorauszusehenden Abschluß des Finalduettes und gibt dem Musiker häufig Gelegenheit, sich einer leichtgewogenen, wenn auch niemals vulgären Melodieseligkeit in die Arme zu werfen, die freilich, vergleicht man sie mit Proben aus früheren Werken, ein wenig ermattet zu sein scheint. Immerhin bleibt festzustellen, daß die Partitur einen dramatischen Moment von intuitiver Kraft enthält, jenen nämlich, in welchem die beiden Frauen sich gegenübertreten. Dagegen die komischen Effekte, die Reize des Graziösen und gelegentlich sogar Gekünstelten macht sich die letzte Oper von Ermanno Wolf-Ferrari zunutze, „La vedova scaltra" (Die schalkhafte Witwe) [1], die, erstmals in Rom aufgeführt, in Mailand ihren Erfolg bestätigt sah. Auch hier sind keine Neuigkeiten zu gewärtigen, wenn man das Werk mit den anderen Goldoni-Komödien konfrontiert, die dieser fruchtbare und vom Glück begünstigte Autor bereits früher in Musik gesetzt hat. (Der Erfolg der „Vier Grobiane" stellt sich kein zweites Mal ein). Aber hier findet man eine Lebendigkeit der Bewegung, die — wenngleich im Grunde mehr mechanischer als spiritueller Art — der Musik eine liebenswürdige Behendigkeit verleiht, woran allerdings auch der Humor Goldonis seinen Anteil hat, der dem Libretto erhalten geblieben ist.

(Deutsche Übertragung von Hanns Gutman).

Rundfunk - Film - Schallplatte

Rundfunk ohne Grammophon?

Hanns Gutman

Man kennt den Tatbestand. Vor einigen Wochen überraschte die Grammophon-Industrie die deutschen Sendegesellschaften mit der bestürzenden Mitteilung, sie würde in Zukunft die uneingeschränkte und unentgeltliche Sendung von Schallplatten durch das Radio nicht mehr gestatten. Überraschend nenne ich diese Ankündigung darum, weil man bisher doch den Eindruck hatte, daß die Industrie die Verbreitung ihrer Produkte durch den Funk als ein wirksames Propagandamittel betrachtete. Ganz abgesehen von den regelmäßigen Vormittagssendungen, die streng nach Firmen geordnet und schon dadurch als offenkundige Reklame-Veranstaltungen deklariert waren, mußte auch sonst bei jeder Gelegenheit die betreffende Marke mit peinlicher Genauigkeit ge-

[1]) Die Lindenoper in Berlin hat das Werk Wolf-Ferraris aufgeführt. (Anmerkung des Übersetzers)

nannt werden, und so durfte man annehmen, daß diese Lösung die Zustimmung beider Parteien habe —: die Sendegesellschaften konnten ihr musikalisches Programm beliebig und in der denkbar vielseitigsten Weise bereichern, die Grammophon-Industrie hatte im Rundfunk ein Propaganda-Instrument von ungeahnter Tragweite gefunden.

Diese beiderseits genehme Situation soll sich jetzt, nach Aussage der Plattenfabrikanten, zu deren Ungunsten verschoben haben. Der Rückgang des Umsatzes in der Grammophonbranche hängt natürlich auch mit dem allgemeinen Schwund der Kaufkraft zusammen. Aber er wäre nicht so katastrophal, meint die Industrie, wenn nicht das kaufende Publikum Tag und Nacht die besten Aufnahmen im Rundfunk zu hören bekäme, zu einem monatlichen Preis noch dazu, der unter dem Kaufpreis der billigsten Platte liegt. Also müsse der Verwendung von Grammophon-Aufnahmen zu Sendezwecken Einhalt geboten werden. Man wird diesen rein geschäftlichen Standpunkt durchaus begreifen. Die Platten-Produktion ist eine Industrie wie jede andere, von der niemand erwartet, daß sie aus idealistischen Motiven ihren kaufmännischen Vorteil hintansetzen wird.

Verhandlungen zwischen den beiden Partnern zerschlugen sich. Die Firmen wollten nämlich erlauben, daß in vermindertem Umfang und in einer von ihnen selbst zu treffenden Auswahl auch weiterhin Platten ins Sendeprogramm eingereiht würden. Das haben die Sendegesellschaften abgelehnt, und mit Recht, denn der wahre Grund dieses scheinbar entgegenkommenden Vorschlages war zu durchsichtig: man wollte auf diese Weise seine Ladenhüter an den Hörer bringen und hätte vermutlich bei jeder Aufnahme von einigem Wert sein Veto eingelegt. Auf der Funkseite wurde das Angebot gemacht, man wolle in Zukunft die Platten, die man bislang von der Industrie gratis zur Verfügung gestellt bekommen hatte, Stück für Stück regulär bezahlen, aber mit diesem Kauf auch das Recht auf Sendung erwerben. Damit war natürlich wieder den Firmen nicht gedient. So wurde, nach Ablauf eines Ultimatums, den sämtlichen deutschen Sendern ab 6. Dezember 1931 die Verbreitung von Schallplatten durch das Radio-Mikrophon untersagt. Lediglich drei Firmen haben sich von dieser Maßnahme ausgeschlossen, von denen jedoch zwei schon durch die Art ihres Repertoires kaum diskutabel sind. Und mit Ultraphon allein kann man auch nicht glücklich werden.

Soviel über den derzeitigen Sachverhalt und über die Vorfälle, die zu ihm geführt haben. Es ist nicht anzunehmen, daß die Industrie sich von ihren kommerziellen Erwägungen abbringen lassen wird. Was bleibt auf der anderen Seite zu tun?

Der Kritiker und Kunstpolitiker, der in diesen Streit eingreift, sieht sich, wie heute so oft, vor die bedrückende Alternative gestellt, ob er sich lieber für den sozialen Nutzen oder für den künstlerischen Wert entscheiden will. Wäre diese Entscheidung so leicht, dann läge unser Fall ganz klar. Unter dem sozialen Gesichtswinkel ist die Ausmerzung der Schallplatte aus dem Funkprogramm ein unschätzbarer Gewinn. Die Sender müssen jetzt mehrere Stunden des Tages, die sonst mit Grammophon ausgefüllt wurden, mit den Darbietungen lebendiger Spieler, Sänger und Dirigenten besetzen. Von der Kunst aus betrachtet, ist das Umgekehrte jedoch nicht minder offenkundig. Für die Güte und Vielfalt, vor allem auch für die Beweglichkeit des Programms bedeutet der Ausfall der Platte einen ganz schwerwiegenden Verlust. Die größere Unmittelbarkeit, welche jede lebendige Interpretation vor jeder mechanischen Übertragung voraus hat, ist von mir nie bestritten worden. Aber niemand wird auch bestreiten wollen, daß trotzdem

eine grammophonelle Aufnahme Toscaninis mit den New Yorker Philharmonikern den Aufführungen eines realen, aber mittelmäßigen Kapellmeisters an der Spitze irgendeines Notstandorchesters überlegen ist. Die Frage lautet also klipp und klar: – was ist wichtiger, die Quantität der existenzfähig zu erhaltenden Musiker oder – die Qualität der künstlerischen Leistung?

Unmöglich, die Frage gleichermaßen eindeutig zu beantworten. Die Lösung kann nur auf einer mittleren Linie liegen. Selbstverständlich soll aus dem veränderten Sachverhalt jeder nur mögliche soziale Nutzen gezogen werden, der das Niveau nicht gefährdet. Das kann auf mannigfache Weise geschehen. Man darf es bei dieser Gelegenheit ruhig aussprechen, daß in letzter Zeit von der Schallplatte im Rundfunk ein etwas üppiger und gar zu bequemer Gebrauch gemacht worden ist. Es müßte zum Beispiel ein Leichtes sein, die bisher in Berlin und wohl auch anderwärts übliche Grammophonstunde um die Mittagszeit durch lebende Vorträge, sei es kammermusikalischer, sei es kabarettistischer Art, zu ersetzen. Vielleicht sollte man auch prinzipiell in jedem Fall, wo der Künstler persönlich zur Verfügung steht, darauf verzichten, ihn auf der Platte vorzuführen. (Hier wäre auch erneut die Frage aufzurollen, wie der offenbaren Unbilligkeit abgeholfen werden kann, daß der Musiker mit der einmaligen Entlohnung für eine grammophonelle Aufnahme jeden Anspruch auf Honorierung für die öffentliche Verbreitung seiner Leistung verliert. Gerade die Neuregelung in den Beziehungen zwischen Rundfunk und Grammophon, die früher oder später getroffen werden muß, wäre auch hierfür der gegebene Anlaß).

Es ist also nicht zweifelhaft, daß der grammophon-entblößte Rundfunk eine ganze Menge guter und dennoch erwerbsloser oder mangelhaft beschäftigter Musiker in Nahrung setzen kann und soll. An einem Diskussionsabend über die Lage des Musikers in der Wirtschafskrise kam kürzlich diese Forderung mit Recht deutlich zum Ausdruck. Es ist aber auch ebenso klar, daß die Schallplatte in vielen Fällen für das Sendeprogramm ganz unentbehrlich ist. Der gleichfalls an jenem Abend formulierte Schlachtruf „nie wieder Platten im Rundfunk" ist grober Unfug.

Von der höheren Qualität, die sehr häufig nur durch die Schallplatte gewährleistet wird, war schon die Rede. Der völlige Verzicht auf sie bedeutet, ohne Umschweif gesagt, eine glatte Niveausenkung des Musikprogramms, die man keinesfalls und um keinen sozialen Preis gutheißen kann. Blättert man etwa in den Programmen der Berliner Funkstunde seit dem 6. Dezember, so wird man eine ganz empfindliche Verschlechterung beobachten, eine viel empfindlichere übrigens, als selbst unter Berücksichtigung der plötzlichen Zwangslage nötig wäre. Die meisten Darbietungen braucht man gar nicht anzuhören: die Titel der Stücke genügen schon. Die Verantwortlichen des deutschen Rundfunks können gar nicht nachdrücklich genug davor gewarnt werden, dem Zug der Zeit zu unverbindlicher Dudelei nachzugeben. Gerade in einem Moment, da die Opernhäuser sich auf die „Blume von Hawai" zurückziehen und überall Operetten und Possen im Vordertreffen liegen, ist der Rundfunk mehr als je verpflichtet, seinen Überschuß an Zeit und Geld kulturfördernd anzulegen.

Aber nicht nur die Güte, auch die Beweglichkeit des Programms ist bedroht, zu der eben erst einige produktive Ansätze gemacht worden waren. Etwa die Montagen aus Musik und Literatur (beispielsweise zur Darstellung einer Epoche) sind ohne Platten

unvorstellbar. Oder: Vorträge über Musik müssen ohne das illustrierende, klingende Beispiel akademisch bleiben, und diese Illustration kann sehr oft nur durch das Grammophon ermöglicht werden. Ich greife nur ein paar Gesichtspunkte heraus. All das, was man neulich in Frankfurt sehr glücklich als „musikalische Aufklärungsarbeit" bezeichnet hat, eine der dringendsten Aufgaben des Rundfunks, wird zum großen Teil durch die Entziehung der jederzeit und ohne umständliche Proben verfügbaren Schallplatten sabotiert. Das darf nicht sein. Es würde einen Rückschritt bedeuten zu der verkehrten Vorstellung, als ob der musikalische Funk nicht anderes wäre als ein Surrogat für Konzert und Oper.

Unbedingt muß in einer Form, die zu finden nicht meines Amtes ist, eine Einigung zwischen Rundfunk und Grammophon erzielt werden. Die Parole heißt nicht: „nie wieder Platten im Rundfunk", sondern nur: „fort mit der Platte aus dem Rundfunk, soweit man ebenso gut ohne sie auszukommen vermag". Die Fälle, in denen das nicht möglich ist, sind zahlreich. Für sie haben aber auch soziale Bedenken auszuschalten. Sobald man einmal von dem absoluten Leistungswert als dem obersten Maßstab abgeht, wird die Kunst selber gefährdet. Die Qualität muß unter allen Umständen das oberste Gesetz bleiben. Die Kunst ist keine Wohlfahrtsunternehmung. Übrigens wird die Gewißheit, das heute und in absehbarer Zukunft nur mehr der über den Durchschnitt befähigte Musiker seine Existenz zu sichern vermag, vermutlich auch eine ganze Anzahl junger Menschen vom professionellen Studium der Musik abhalten. Das kann, wie die Dinge einmal liegen, nur als Vorzug angesehen werden.

Kritische Umschau

Funkstunde Berlin: Novitäten aus drei Epochen

Leider ist auch in den letzten Wochen wieder eine beklagenswerte Stagnation im musikalischen Programm zu verzeichnen gewesen. Die meisten guten Vorsätze sind anscheinend in Vergessenheit geraten. Neue Musik ist dünn gesät. Wohin ist der historische Zyklus von Singspielen geraten, der so stolz angezeigt war? Warum hat man die Gelegenheit des 100. Geburtstages verstreichen lassen, ohne Bellinis *Norma* einmal vorzuführen, die eine Partitur von seltener musikantischer Fülle hat und keineswegs nur als Vorstufe zu Verdi von Interesse ist? Weshalb wird die Reihe der selten oder nie gespielten Verdi-Opern nicht fortgeführt, obwohl für sie, nach den Räubern und dem Macbeth, die allgemeine Zustimmung gewiß ist?

Die musikalischen Ereignisse von Belang sind rasch aufgezählt. Eine sehr gute Idee war es, der Aufführung von *Berlioz' Phantastischer Sinfonie* (unter *Fried*) deren in weitesten Kreisen unbekannte Fortsetzung, den *„Lelio"*, folgen zu lassen. Solche Ausgrabungen, soweit sie von mehr als philologischer Bedeutung sind, gehören zu den Pflichten des Rundfunks. Im Lelio hat Berlioz der Tragödie, der tiefen Verzweiflung des Künstlers, wie sie die Phantastique gemalt hatte, einen retour à la vie als ein etwas gewaltsames happy end nachgeschickt. Den Künstler, der sich enttäuscht und angeekelt vom Leben abgewendet hat, ruft das große Vorbild Shakespeare zu seiner Kunst zurück. Zum Schluß komponiert er denn auch eine sinfonische Dichtung über Shakespeares „Sturm", die den historisch Hörenden durch die Kühnheit ihrer instrumentalen Mittel frappiert, wie überhaupt dieser Lelio, mit einem ekstatischen Sprecher, mit seinen Gesangseinlagen und seiner

Kombination scheinbar zusammenhangloser Musikstücke, als eine Art reflektierenden Kunstwerkes höchst modern anmutet.

Eine andere Partitur, die man ebenfalls sonst nicht zu hören bekommt, vermittelte Scherchen (in einer intensiven Wiedergabe, nur mit ungleicher Besetzung der Gesangspartien): *„Die ersten Menschen“* von *Rudi Stephan.* In dieser Musik dokumentiert sich fraglos eine starke, vielleicht auch individuelle Begabung. Die Einflüsse von Strauß (Salome) und Debussy sind angesichts der Entstehungszeit der Oper nicht verwunderlich. Ideologisch stehen freilich die „Ersten Menschen“ dem Wagnertum näher als der Musikgesinnung unserer Tage.

Diese spürt man in einem neuen Werk des pariserisch verfeinerten Böhmen *Martinu,* in seinem Cellokonzert, das *Cassadó* erstmals vorführte. Eine Arbeit, deren Ecksätze von musikantisch-beweglichen Einfällen leben. Im langsamen Satz werden Reste einer volksliedhaften Melodik durch die gesuchte Harmonik verschleiert. Aber die Allegro-Teile haben die rechte Mischung aus rustikaler Unbekümmertheit und französischer Geläufigkeit, mit der Martinu seine starken Effekte erzielt. Am gelungensten der tänzerische dritte Satz mit seiner rhythmischen Widerhaarigkeit. Hier wachsen auch die vielen virtuosen Solofiguren organisch aus dem thematischen Bestand hervor, die in den anderen Teilen nicht selten als unlogische Einlagen erscheinen.

Bei der Armut ihrer Literatur werden die Cellisten das knappe Werk als Bereicherung begrüßen. In der Berliner Funkwiedergabe zerfloß das orchestrale Klangbild zu breiiger Unklarheit. Man wird die Komposition erst einmal im Konzertsaal hören müssen, um zu entscheiden, ob das an der für das Mikrophon gefährlichen polytonalen Akkordik oder an dem dirigierenden Seidler-Winkler lag. *S. N.*

Tonfilm Unter den Filmen der letzten Zeit erweckt „Der weiße Rausch“ (Dr. A. Fanck, Produktion Sokal) auch für den Musiker besonderes Interesse. Für diesen Film, der Schnee und Skikunst einmal ohne begleitenden Kitsch in höchster Qualität zeigt (das „Geschäft“ beweist: es geht auch so; das Publikum ist garnicht so schlimm, wie es aus bestimmten Gründen oft gemacht wird), hat *Paul Dessau* eine ausgezeichnete Musik geschrieben. Sparsamster Dialog und Lautlosigkeit der Handlung geben dem Musiker ungeahnten Raum. Dessau stellt seine Partitur auf ein paar simple Volksliedmotive und auf das Kolorit, illustriert witzig, aber nie aufdringlich durch Liedzitate, begleitet die Jagd der Skiläufer in monotonen, peitschenden Intervallen. Seine Musik ist immer da, wenn man sie braucht, nie zu dick, nie langweilig. Im ganzen: eine vorbildliche Lösung des Problems einer Filmmusik. *H. M.*

Meloskritik

Individualpsychologie und Musikerziehung

Willi Reich

Als Hubermann kürzlich in der „Vossischen Zeitung” den Hilferuf „Rettet den Dilettantismus!“ ausstieß, fand er bei allen an lebendiger Musikpflege Interessierten lebhaftes Echo. Neben unbedingter Zustimmung gab es auch heftige Opposition. Diese kam besonders in Ausführungen H. H. Stuckenschmidts zum Ausdruck, der der Existenz einer möglichst großen Klasse musikausübender Dilettanten keinerlei Einfluß auf die Entstehung von genialen Spitzenleistungen einräumte und für jede Zeit das Recht in Anspruch nahm, die ihr gemäße Kunst eigengesetzlich aus sich heraus zu entwickeln.

Hanns Gutman wies, gestützt auf eine Äußerung Kurt Weills, auf die Notwendigkeit hin, die bildende Aufgabe der Musik durch neue Funktionen zu ersetzen, ohne aber anzugeben, wo diese zu suchen wären. Erst ein Essai Karl Schefflers stellte genaue Definition des Begriffs „Dilettantismus“ in das Zentrum der Betrachtung und postulierte als das jedem Dilettanten zugängliche Ziel der Musikerziehung die Beherrschung der Musik als Sprache und nicht als Fertigkeit. Zur Blütezeit der deutschen Klassik äußerte sich nämlich das Musikkönnen des Dilettanten nicht in verständnislosem Nachplappern der ihm stets unerreichbaren Virtuosenleistung, sondern in sinngemäßer Reproduktion der musikalischen Inhalte.[1]) „In der ganzen Welt gab es damals kein Konzertpublikum wie das deutsche, keines, das so die Nuance verstand, das so liebevoll kritisch imstande war, Musik nicht nur zu fühlen, sondern auch zu denken. Das Musizieren hat die Deutschen damals befähigt, die Schöpfungen der großen Musiker zu lesen, wie sie Goethe lasen; immer wieder, bis sie jede Note kannten. Diese Kenntnis aber verdoppelte den Genuß und schuf das Niveau“.

Diesen Typus des „idealen Dilettanten“ versucht auch eine Methode zu rekonstruieren, die an die von Alfred Adler begründete Individualpsychologie anknüpft und ihren Niederschlag in einem kürzlich im Steingräberverlag erschienenen Werk von Leonhard Deutsch (Wien) „Individualpsychologie und Musikerziehung“ gefunden hat.

Bekanntlich geht die Individualpsychologie jeder kausalen Erklärung der psychischen Phänomene aus dem Wege und bildet eine „finale“ Anschauungsweise aus, die den Begriff des „Zieles“ zum Fundament der Lehre macht. Hier setzen die Ausführungen Deutschs ein und erinnern zunächst an die kulturelle Mission der Musik als die lebensbejahende und gemeinschaftsbildende Äußerung des Musizierenden. „Die Aufgabe einer final orientierten Musikgeschichte ist es, zu zeigen, wie sich die Musik und ihre Ausdrucksmittel den übrigen gegebenen Kulturerscheinungen jeweils anpassen.“ – Aber auch die Musikerziehung bedarf klarer Ziele und diese können nur in der Heranbildung eines möglichst großen Kreises Musikverständiger gesucht werden. Das Problem der Erlangung der Spieltechnik wandelt sich daher in ein Problem der Erweckung des musikalischen Verständnisses.

Ich möchte an dieser Stelle nicht wertend auf die Bedeutung der Methode eingehen, die Deutsch dem Instrumentalunterricht zugrundelegt, sondern lediglich kurz ihr Wesen andeuten und einige Folgerungen für die allgemeine Musikerziehung daraus ableiten: Deutsch lehnt jeden Vorspieldrill ab und läßt nur vom Blatt spielen, um auf diese Weise zwar langsam, aber parallel mit der geistigen Entwicklung des Schülers die zugehörige Lese- und Spieltechnik zu erreichen. Von einer vorzeitigen Einstudierung einzelner brillanter Vortragsstücke wird abgesehen, da das Problem der Geläufigkeit nicht am einzelnen Stück zu lösen ist, sondern nur an der ganzen Mannigfaltigkeit der instrumentalen Aufgaben. Das bisher geübte Spezialstudium der Spielelemente hat also gar keinen Zweck, denn die eigentlichen Schwierigkeiten des Instrumentalspiels liegen gerade im Zusammenwirken dieser Elemente. Dieses kann nur durch die im Primavistaspiel liegende Ganzheitschulung erzielt werden, welche noch den Vorteil mit sich bringt, daß auf diese Weise mühelos ein Überblick über die gesamte Literatur des

[1]) Einen Beweis dafür bilden die damals entstandenen, in ihrer instrumentalen Zusammensetzung oft ganz absurden „Bearbeitungen“.

Instruments und damit eine wesentliche Erweiterung des geistigen Horizonts des Spielers erreicht wird.

Im Elementarunterricht gilt die Forderung, daß der Lehrer in der Beurteilung des vom Schüler Dargebotenen sich vollständig auf den Standpunkt des letzteren zu begeben hat. Er muß also auf die Durchsetzung seiner höheren musikalischen Einsichten verzichten und sich damit begnügen, den Schüler langsam zu ihrer selbständigen Erwerbung anzuleiten. Daß auf diesem Wege keine Schnellsiedekurse zur Erzeugung von Podiumshelden abgehalten werden können, ist wohl klar, ebenso klar ist es aber auch, daß bei einem derartigen auf schlichtes Musizieren gerichteten Unterricht alle jene Enttäuschungen erspart bleiben, welche sich bei einer nur auf Virtuosität abzielenden Einstellung früher oder später unzweifelhaft bei ca. 95% aller Studierenden ergeben und in den meisten Fällen zum Aufgeben des Musikstudiums führen.

Mit dem Problem des Elementarunterrichts sind die Fragen der „Schülerauslese" und der „Vorerziehung zur Musik" eng verknüpft. Meiner Meinung nach muß der von der Individualpsychologie verkündete „auslesefreie" Unterricht mit großer Vorsicht aufgenommen werden. Er kann, wie bereits früher angedeutet, nur in der Erziehung zur allgemeinen Musikalität und in Anwendung der gemeinschaftsbildenden Kraft der Musik bestehen. Erst wenn der Zögling dazu gebracht ist, sich aus freien Stücken musikalisch zu betätigen, darf zum Instrumentalunterricht geschritten werden. Es wird dann immer Sache des erfahrenen Lehrers sein, durch Anordnung des Übungsstoffes und Kontinuität der Unterweisung den der natürlichen Veranlagung des Schülers gemäßen Lehrerfolg zu erreichen. In diesem Sinne angewandt, kann die Individualpsychologie zweifellos wesentlich dazu beitragen, das musikalische Weltbild im Sinne wachsender Aufnahmefähigkeit zu verändern und den schöpferischen und reproduktiven Höchstleistungen die Wege zu bereiten.

Tönende Musikgeschichte

Hans Mersmann

Hugo Riemanns „Musikgeschichte in Beispielen" war seit Jahrzehnten der einzige vollständige Überblick über die Musikgeschichte vom Notenbilde aus. Aber die Einseitigkeit der Auswahl und der Herausgabe verhinderte immer wieder, daß man in der Arbeit mit diesem Buche froh wurde. Die beiden ausgezeichneten kleinen Sammlungen von Johannes Wolf und Einstein ließen das Ziel deutlich erkennen und gaben in den ihnen räumlich gegebenen Grenzen die beste Lösung. Jetzt hat Arnold Schering im Verlage Breitkopf & Härtel eine neue, umfassende „Geschichte der Musik in Beispielen" gegeben, die in über dreihundert Stücken den ganzen Raum der abendländischen Musikgeschichte umspannt. Das Werk steht in loser Beziehung zu der kürzlich im gleichen Verlage erschienenen monumentalen „Geschichte der Musik in Bildern" (G. Kinsky) und läßt dadurch die Absicht des Verlages erkennen, aus Bild und Ton ein groß angelegtes Gesamtwerk aufzubauen, das sich den Musikgeschichten selbständig gegenüberstellt. Dieser Standpunkt verdient Zustimmung. Heute, wo das Schrifttum über Musik ebenso gigantische Dimensionen angenommen hat wie die Neuausgaben alter Musik und das eine oft ebenso fragwürdig bleibt wie das andere, hat Scherings Werk besondere Bedeutung.

Kinskys Bilderatlas wurde von mir mit einem Museum verglichen (Melos Aug./Sept. 1930) und es wurde untersucht, wie weit das Werk den Ansprüchen heutiger Museumskunst genügt. Für Scherings tönende Musikgeschichte gilt das gleiche. Das Museale liegt in der zwangläufigen Vereinheitlichung des Notenbildes, in der Tatsache, daß „eine Komposition von Dufay scheinbar dasselbe Aussehen gewinnt, wie eine von Mozart". Der Herausgeber selbst sieht darin „eine Tragik aller musikalischen Neuausgaben, daß sie von der geistigen Aura, die sich in immer wechselnder Färbung um die Musik der einzelnen Zeitalter legte, einen großen Teil als unausdrückbar beiseite lassen müssen."

Für das Museum alter Musik sind die Perspektiven noch nicht so weit geklärt wie für die anderen Zweige der Museumskunst. Aber Scherings Sammlung führt uns einen großen Schritt weiter. Über die Frage der Auswahl hinaus, die ja das schwierigste Problem einer solchen Sammlung ist, sind zwei Gesichtspunkte entscheidend: die Vollständigkeit des einzelnen Objekts und die Notierungsform. Schon Riemann war in seinem Werk in der Ausdehnung der Beispiele sehr weit gegangen (z. B. Bachs große Chaconne wurde vollständig wiedergegeben), vernichtet aber durch das Prinzip des Klaviersatzes in zwei Systemen für alle Beispiele die Individualität des einzelnen Objekts oft vollständig. Schering vereinfacht, soweit es möglich ist, ohne das Objekt zu verletzen, und notiert auch in drei Systemen. Der Satz ist dadurch einfacher zu überschauen und zu spielen, als in der in Wirklichkeit komplizierenden und die Übersicht erschwerenden „Vereinfachung". Die größte Bedeutung der Sammlung scheint mir aber in der Ausdehnung der einzelnen Beispiele zu liegen. Was das Museum der Musikgeschichte oft so unerträglich machte: daß man abbrechen mußte, wo man eben beginnen wollte, ist hier überwunden (die Sammlungen Wolfs und Einsteins mußten, um dieser Gefahr zu entgehen, ihre Objekte von vornherein unter dem Gesichtspunkt des Umfangs auswählen). Hier aber kann man wirklich durchmusizieren. Ein Magnificat von Binchois ersteht in seiner vollständigen Ausdehnung und in seiner ganzen inneren Spannung ebenso wie eine Opernszene von Monteverdi oder Cavalli. Hier liegt zugleich der Weg, der aus dem Museum in die Wirklichkeit, vom Gipsabguß zum Original führt.

Die Auswahl selbst entspricht den Forderungen, die heute gestellt werden müssen. Die ältere Musikgeschichte ist in breiter Ausdehnung einbezogen; auch die einstimmige Musik ist in einer Reihe von Beispielen vertreten. Neben den großen Namen der Musikgeschichte begegnen zahlreiche kleinere, die sich vielen Benutzern an dieser Stelle zum ersten Male musikalisch legitimieren werden. Daß hier, soweit es die erste Beschäftigung mit dem Werke auszusprechen zuläßt, der Gesichtspunkt der künstlerischen Qualität entscheidend geblieben ist, daß die Sammlung eine Fülle innerlich lebendiger Musik aller Zeiten umspannt, muß dem Herausgeber als größte Leistung bestätigt werden.

Neuerscheinungen

Neue Musik

Carl Orff, Kantaten nach Texten von Franz Werfel. I. Veni Creator Spiritus. *Schott, Mainz*
Die Kantatenreihe trägt den Titel „Werkbuch". Der Komponist stellt in seinem Sammelwerk Chor- und Instrumentalsätze zusammen, „die ihrem Wesen nach nicht von der Konzertübung herkommen. Sie suchen den Anschluß an diejenige geistige Einstellung, welche von dem Subjektivismus und der Isoliertheit des einzelnen zu einem bindenden, allgemein gültigen Gemeinschaftsempfinden führen soll. Die Einfachheit der Anlage und die Wahl der Mittel ergab sich aus dieser Einstellung und soll durch den Verzicht auf alles, was die Ausführbarkeit erschweren könnte, ein Höchstmaß an Intensität ermöglichen."

Kurt Weill, Die Bürgschaft, Oper; Text von Kaspar Neher. Klavierauszug. *Universal-Edition, Wien*
Wir werden auf dieses neue Werk Weills in anderem Zusammenhang eingehen.

Kurt Thomas, Weihnachts-Oratorium, nach den Worten des Evangelisten, für sechsstimmigen Chor a cappella, op. 17. *Breitkopf & Härtel, Leipzig*

Paul Müller-Zürich, Chor der Toten, für Männerchor mit Blasorchester und Kontrabaß, op. 16, *Schott, Mainz*
Nach dem Text C. F. Meyers: „Wir Toten, wir Toten sind größere Heere". Der doppelte Männerchor auf lange Strecken einstimmig. Das Blasorchester kann auch durch die Orgel ersetzt werden (Orgelauszug unterlegt). Aufführungsdauer: sechs Minuten.

Erwin Lendvai, Tafelmusik (aus op. 48) für Kammerorchester. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Hermann Wunsch, Serenade für Streichorchester op. 41 in: Das Musik-Kränzlein, Meisterwerke der Vergangenheit und Gegenwart, herausgegeben von *Hans Joachim Moser.* *Kistner & Siegel, Leipzig*

A. Gretchaninoff, Sonate g moll, op. 129, für Klavier. *Schott, Mainz*

Alexander Jemnitz, III. Sonate, op. 26, für Klavier allein. *Universal-Edition, Wien*

Fidelio F. Finke, Sonate für Flöte und Klavier. *Universal-Edition, Wien*
Es werden wieder richtige dreisätzige Sonaten geschrieben. Gretchaninoffs Werk schließt sich am stärksten dem spätromantischen Klavierstil an, Jemnitz gibt auch in seiner dritten Sonate eine Probe seiner eigenwilligen, spirituellen und stark artistischen Musikalität. Die Sonate Fidelio F. Finkes gewinnt aus der Flöte ihre stärksten Impulse: sie fließt leicht, gelöst, musikantisch.

Henry Cowell, Concert für Klavier und Orchester. *Editions Maurice Senart, Paris*
Große Partitur. Die Sätze tragen die Überschriften: Polyharmony, Tone Cluster, Counter Rhythm.

Paul Kickstat, Choralvorspiele, Band 2. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Knudage Riisager, Sonate für Flöte, Violon, Clarinette und Violoncello. *Wilh. Hansen, Musikverlag, Kopenhagen u. Leipzig*

Max Vredenburg, Achttien kleine Klavierstukken, op. 12. *A. Land Ezn., Den Haag*

Emil Sauer, „Dialogo" für Klavier. *Schott, Mainz*

Josef Bartos, 5 Caprices für Piano. 1931
Hudebni Matice Umelecke Besedy, Prag
Breitkopf & Härtel, Leipzig
J. & W. Chester Ltd., London

Boleslav Vomácka, Dve Pijácké, Zwei Trinklieder, op. 22, für Männerchöre, deutsche Übersetzung von Löwenbach. *Hudebni Matice Umelecke Besedy, Prag*

Conrad Beck, Es kummt ein Schiff geladen. Altes Weihnachtslied für vierstimmigen gemischten Chor in: Schott's Chorverlag. *Schott, Mainz*

Ernst Pepping, Choralbuch, 30 kanonische Choräle für gemischten Chor a cappella.
Erste Reihe: Nr. 2: Allein zu dir, Herr Jesu
„ 3: An Wasserflüssen Babylon
Zweite Reihe: „ 16: In Dich hab ich gehoffet
„ 18: Komm, heiliger Geist, Herre Gott
„ 21: O Haupt voll Blut und Wunden (Nr. 1)
„ 27: Von Gott will ich nicht lassen
In: Schott's Chorverlag. *Schott, Mainz*

Bruno Stürmer, Drei Lieder für dreistimmigen Kinderchor, op. 63.
1. Morgenlied (17. Jahrhundert)
2. Um Mitternacht (E. A. Herrmann)
3. Mählämmchen (Wunderhorn)

In: Schott's Chorverlag. *Schott, Mainz*

Bruno Stürmer, Vagabundenlieder, op. 56
Nr. 1 Frech und froh (Goethe)
Nr. 2 Landstreicherherberge (H. Hesse)
4stimmige Männerchöre a cappella. In: Schott's Chorverlag. *Schott, Mainz*

Mátyás Seiber, Männerchöre a cappella, Ungarische Soldatenlieder: Nr. 1 Abschied, Nr. 2 Frühling. In: Schott's Chorverlag. *Schott, Mainz*

Neuausgaben

Arcangelo Corelli, Zwölf Kammersonaten, op. 2, für zwei Violinen und Violoncello in ein- oder mehrfacher Besetzung mit Klavier (Cembalo). Herausgegeben von *Ludwig Schäffler*, in drei Heften. *Chr. Friedr. Vieweg, Lichterfelde*
In dieser Reihe wird zum ersten Male ein Gesamtwerk statt eines ausgewählten Einzelstücks vorgelegt und damit eine Forderung erfüllt, die gerade von uns mehrfach gestellt worden ist. Corellis Opus 2 ist ein besonders günstiger Ausgangspunkt für einen solchen Versuch, denn die 12 Kammersonaten sind von starker, gleichmäßiger Schönheit. Die Ausgabe entspricht den heutigen Forderungen.

Wilh. Friedemann Bach, Konzert in c moll für Cembalo (oder Klavier) und Streichorchester. Herausgegeben von *W. Eickemeyer.* *Schott, Mainz*
Aus der Vorbemerkung: Das Konzert „ist auf dem Titelblatt Joh. Seb. Bach zugeschrieben. Wenn auch die überprägnanten, scharf profilierten Hauptgedanken des ersten und letzten Satzes stark an die Themengebung des großen Sebastian erinnern, möglicherweise sogar von ihm entlehnt sind, so finden wir doch in der sonstigen Thematik so viel Hinweise auf die galante Epoche, daß wir dies Konzert in seiner vorliegenden Fassung nicht als Originalkomposition Sebastians ansprechen dürfen, obwohl auch der langsame Satz eine auffallende Aehnlichkeit mit dem d moll Menuett aus dem Notenbüchlein für Anna Magdalena hat . . ."

August Kühnel, Drei Sonaten für Viola da Gamba und Basso Continuo. Bearbeitet und herausgegeben von *Christian Döbereiner.* In: Cello-Bibliothek klassischer Sonaten. *Schott, Mainz*

Wolfgang Amadeus Mozart, Figaros Hochzeit, Komische Oper in vier Aufzügen, Dichtung von Lorenzo da Ponte, deutsche Übersetzung von Siegfried Anheißer.
Programmdienst für den Deutschen Rundfunk G. m. b. H., Charlottenburg
Anheißer legt hier die Frucht einer langjährigen Arbeit vor und weist in seiner Uebersetzung überzeugend nach, daß die Verstümmelungen des italienischen Originals nicht nur den Sinn des Werkes entstellen, sondern vor allem die musikalische Haltung entscheidend beeinflussen. Die Angleichung der Satzakzente an das Original gibt in vielen Fällen Verstraffung und Leichtigkeit und merzt manche Sentimentalität der alten Uebersetzungen aus. Ueber die Verwendbarkeit entscheidet die Praxis.

Pädagogisches

Ernst Kunz, Zehn Stücke für die Jugend. (1931) *Hug & Co. Leipzig-Zürich*

Werner Wehrli, Musikalisches Rätselbuch, 40 merkwürdige Klavierstücke nebst lustigen Versen. *Hug & Co., Leipzig-Zürich*

Joachim Stutschewsky, Neue Etüden-Sammlung für Violoncell, Heft 1–4. (Auswahl von 131 Etüden aus der klassischen und neueren Studienliteratur. Mit 37 Originalbeiträgen, progressiv geordnet und mit instruktiven Vorübungen versehen.) *Schott, Mainz*

Karl Hessel, Kurzgefaßte Celloschule, Heft 1 und 2.

– 23 Lagenübungen für Cello, Heft 1 und 2. *Hug & Co., Leipzig-Zürich*

Hermann Keller, Schule des Generalbaß-Spiels, mit Auszügen aus den theoretischen Werken von Praetorius, Niedt, Telemann, Mattheson, Heinichen, J. S. und Ph. E. Bach, Quantz und Padre Mattei, und zahlreichen Beispielen aus der Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*
Ein Buch, das uns lange gefehlt hat. Heute, wo wir eine Überproduktion an alter Musik mit größtenteils fragwürdiger Generalbaßbegleitung haben, fehlte der Ausgleich zwischen der modernen (und dabei meist so veralteten) Harmonielehre und der alten Generalpraxis. Das Buch wendet sich an den praktischen Musiker, aber indem es in sorgsamer methodischer Aufschichtung alte Generalbaßliteralur selbst in den Mittelpunkt stellt, kommt es zu einer lange entbehrten Verschmelzung von Wissenschaft und Praxis.

Wilhelm Maler, Beitrag zur Harmonielehre, mit einem ergänzenden Beispiel- und einem Übungsheft. *F. E. C. Leuckart, Leipzig*
Wir werden auf dieses fortschrittliche Werk in besonderem Zusammenhang zurückkommen.

Schulmusikbuch für höhere Lehranstalten, bearbeitet von *H. Fischer* und *W. Herrmann*; Ausgabe für Knabenschulen. Erster und Zweiter Teil. Neue Ausgabe des Schulgesangbuchs von Herrmann und Wagner. *Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde*

Ekkehart Pfannenstiel, Sing- und Stegreifspiel mit Kindern, in: Werkschriften des Seminars für Volks- und Jugendmusikpflege in Berlin, herausgegeben von Hermann Reichenbach. *Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde*

Fritz Jöde, Wir singen das Jahr an. Heft 1 der fortlaufenden Reihe: Praktische Musik in Kindergarten und Hort.

Cäcilia Maria Geis, Wie singe ich mit Kindern? Heft 2 derselben Reihe.

Susanne Trautwein, Kunstformen der Kinder, Zur Formenlehre des Primitiven, 1. Teil; Heft 3 derselben Reihe.

Grete Hahn, Weihnachtslied und Krippenspiel in Kindergarten und Hort; Heft 9 derselben Reihe.

Im Auftrage des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht herausgegeben von Thea Dispeker. *Wilh. Limpert-Verlag, Dresden*
Die Schriftenreihe ist eine erste praktische Frucht des Ausbaus der musikalischen Erziehungsarbeit, die nun auch auf das noch nicht schulpflichtige Kind übergreift. Diese Bestrebungen stehen im Mittelpunkt der Musikarbeit des Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, an dem die Herausgeberin wirkt. Die bisher nur in praktischer Arbeit gesammelten Erfahrungen finden hier ihren ersten Niederschlag. Der Zusammenhang mit der lebendigen Arbeit bleibt dabei immer ausschlaggebend und bedingt alle Fragestellungen.

Bücher und Schriften

Erdmann Werner Böhme, Die frühdeutsche Oper in Thüringen. Ein Jahrhundert mitteldeutscher Musik- und Theatergeschichte des Barock.
Verlag Emil und Dr. Edgar Richter, Stadtroda i. Th.

Helmut Schultz, Johann Vesque von Püttlingen. Band I der Sammlung: Forschungsarbeiten des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Leipzig. *Gustav Bosse Verlag, Regensburg*
Die breit angelegte Arbeit beschäftigt sich mit einem Epigonen des romantischen Liedes.

Ernst Bücken, Handbuch der Musikerziehung, in der Reihe: Handbuch der pädagogischen Wissenschaft, herausgegeben von Ernst Bücken in Verbindung mit Walter Braunfels, Heinr. Lemacher, E. Jos. Müller, Walter Kühn, Paul Mies, Kaspar Roeseling, Karl Wicke.
Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., Potsdam
In Fortsetzung seiner groß angelegten Stilgeschichte umspannt der Herausgeber nun auch das Gebiet der Musikerziehung. Das Werk beginnt mit einer Geschichte der Musikerziehung von W. Kühn und mit einer Abhandlung R. Wickes über Psychologie und Musikerziehung.

Dr. Roland Tenschert, Mozart, ein Künstlerleben in Bildern und Dokumenten. Zusammengestellt und erläutert von Tenschert.
Joh. M. Meulenhoff-Verlag, Leipzig-Amsterdam
Eine lebendige Zusammenstellung eigener und fremder Brieffragmente und Aeußerungen von Zeitgenossen, verbunden mit einer geschmackvollen, neues Material vermittelnden Bilderfolge, die sich zu einem Lebensbild Mozarts rundet.

Hans Diestel, Ein Orchestermusiker über das Dirigieren, mit einem Vorwort von Richard Strauß. *Adler G. m. b. H., Berlin*

Rundfunk-Jahrbuch 1932, herausgegeben von der Reichsrundfunk-Gesellschaft mit 25 Beiträgen und 339 Bildern.
Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Zweigniederlassung Berlin

Cornelie van Zanten, Das wohltemperierte Wort als Grundlage für Kunst und Frieden. *Hug & Co., Zürich-Leipzig*

Hans Mersmann

Musikleben

Musik in Breslau

Peter Epstein

Ein typisches Geschehen zunächst: sehr erfreulicher Anfang der Opernspielzeit; „Othello", musikalisch hervorragend, unter Hans Oppenheim, „Don Giovanni" mit einer glänzenden Szenerie Hans Wildermanns. Und wenige Wochen später Einsturz aller Hoffnungen und Pläne. Die preußische Notverordnung war noch nicht „trocken", als schon sämtliche Gagen vom Intendanten herunter bis weit unter die 300 Mark-Grenze bis zur Hälfte zusammengestrichen wurden. Grund: Einnahmeausfälle in Tagesverkauf und Abonnements, die den Etat erschüttern mußten. Eine erfreuliche Folge war die endliche Anpassung des Preisniveaus an die Leistungskraft der hier in besonderem Maße verarmten Bevölkerung. Kein Opernplatz ist heute teurer als 5 Mark, das Haus daher stets voll besetzt; die Einnahmemöglichkeit freilich ist damit beschränkt, doch wird mindestens der gleiche Ertrag erzielt, wie vordem bei hohen Preisen mit frostig leeren Häusern. Die Bedürfnisfrage ist damit endgültig und positiv entschieden.

Zugleich mit der Auferlegung bedeutender persönlicher Opfer erwuchs dem Personal eine verdoppelte Arbeitslast. Die Anzahl der Vorstellungen wurde durch Nachmittagsveranstaltungen, Sonderabende an anderer Stelle, Propagandaveranstaltungen bedeutend erweitert; das Tempo der Einstudierungen steigerte sich bedenklich, da neben den 18 vertraglichen Abonnementsvorstellungen (auf die allein sich ja der Spielplan nicht beschränken kann) die moderne – dem Abonnement entzogene – Operette aus Kassengründen immer mehr in den Vordergrund trat. Wenn damit das unbeschadet aller Subventionen verbleibende Defizit vermindert wird, ist ein Einspruch aus „ästhetischen Gründen" zwar eine dem Kritiker wohlanstehende Geste. Aber ohne die Weisung eines besseren Auswegs bleibt der Wunsch nach einem seriösen Spielplan eine wohlgemeinte und unerfüllbare Demonstration. Zum Trost wird die „klassische" wie neue Operette unter der musikalischen Leitung von Hermann Wetzlar und dem Spielimpuls von Otto Dewald in einer durchaus hochstehenden Form vermittelt. Am bedenklichsten bleibt, daß kein so geschlossenes Operettenensemble vorhanden ist, daß nicht hervorragende Opernmitglieder, tagelang in die Fron der „Blume von Hawai" oder einer ähnlichen Aufgabe eingespannt, der Oper durch Überanstrengung lange entzogen werden.

Die Vielzahl der Verpflichtungen und das Hetztempo der Einstudierungen läßt jede gelungene Aufführung wie ein erstaunliches Wunder erscheinen, erklärlich nur durch die unglaubliche Pflichttreue eines opferfreudigen Personals. Die Unmöglichkeit, in einem Theater-„Betrieb" so potenzierter Art das aus dem künstlerischen Material herauszuholen, was sonst zu erzielen wäre, hat jedoch einen der begabtesten Mitarbeiter des Stadttheaters zur Flucht bewogen. Kapellmeister Hans Oppenheim hat seine Entlassung erbeten und erhalten. Sein Schreiben an den Intendanten Dr. Hartmann ist ein

Dokument, das in seinen nicht auf persönliche Mißhelligkeiten gerichteten Teilen verdiente, einer breiten Öffentlichkeit vorgelegt zu werden. Es gilt nicht nur für Breslau, was hier als Kennzeichen des im D-Zug-Tempo produzierenden Repertoiretheaters gesagt wird, nämlich, „daß in einem solchen Hause kaum ein Gedanke zu Ende gedacht, kaum ein Satz zu Ende gesprochen und kaum eine Antwort zu Ende gehört wird". Ein Verlust für Breslau, daß man diesen impulsiven und feinnervigen Künstler — zudem mit der üblen Nachrede eines Störenfrieds und Postenjägers — einfach ziehen ließ. Seine Interpretation von „Neues vom Tage" oder Gurlitts „Soldaten", aber auch ein untraditioneller „Lohengrin" und eine vor der Abnutzung trotz patriarchalischen Alters der Einstudierung erfolgreich bewahrte „Zauberflöte" waren Leistungen von besonderem Rang.

In Max Brods geschickter deutscher Bearbeitung erlebte die Oper „Spuk im Schloss" des tschechischen Komponisten Jaroslav Kricka ihre Uraufführung. Löwenbachs Libretto geht auf Oscar Wildes Märchen „Das Gespenst von Canterville" zurück, deren Grundfabel durch Amerikanismen aufgepulvert und durch Verlegung nach Böhmen der immer wirksamen Einflechtung volkstümlicher Weisen erschlossen wird. Ein dramaturgischer Fehler: das Gespenst ist halb ironisch, halb blutig-ernst aufgefaßt. Große Oper im ältesten Sinn, einschließlich eines romantischen Rosenwunders, mischt sich seltsam mit Jazz und Polka. Aber dem Publikum gefällts, und der Musiker kann in Krickas Oper die überlegene Hand des denkenden und geschulten Komponisten erkennen und schätzen. Mit der Aufführung (Dirigent: Carl Schmidt-Belden, Regie: Werner Jacob) hatten die Autoren allen Grund zufrieden zu sein.

Eine der letzten Leistungen Oppenheims war die Erschließung von G. F. Malipieros symbolischer Oper „Torneo notturno", einmalig aufgeführt im Rahmen der „Jungen Bühne" des Stadttheaters. Die Aufführung besaß den Wert eines Experiments, denn die gesamte Handlung war der eindringenden Tanzregie Valeria Kratinas als Pantomime anvertraut, die Sänger blieben unsichtbar aufgestellt. Um trotzdem das Verständnis des Publikums zu gewinnen, erfolgte zuvor eine Lesung des Textes, ein Verfahren, das den Komponisten — als er nachher davon erfuhr – zu Verzweiflungsausbrüchen veranlaßte, ebenso wie er schon die Titelfassung der deutschen Übersetzung: „Komödie des Todes" (mit Recht) entschieden ablehnte. Die Aufmerksamkeit der deutschen Öffentlichkeit verdient „Torneo notturno" schon um der hohen Schönheit und Geschlossenheit seiner musikalischen Sprache willen.

Außerhalb der Oper blieb der zeitgenössischen Musik fast jede Entfaltungsmöglichkeit versagt. Nur die „Singakademie" brachte endlich Honeggers „König David", dessen Aufführung in den Städtischen Abonnementskonzerten ihr noch im vergangenen Jahre von der Intendanz untersagt worden war! Der Erfolg unter Dohrns, dem Werke hingebend dienenden Leitung und mit Wüllner als Sprecher, Barbara Reitzner und Ventur Singer als Solisten übertraf alle Erwartungen. Auch Kodálys schöner „Psalmus Hungaricus" fand verständnisvollste Aufnahme. Erfreulicherweise begnügt sich die repräsentative Breslauer Chorvereinigung nicht mit dieser einmaligen Darbietung zeitgenössischer Werke, sondern plant bereits die Aufführung eines Werkes von Kurt Thomas, dessen „Weihnachtsoratorium" der ausgezeichnete Kantor Otto Burkert in seiner Kirche singen ließ und alsbald wiederholen konnte.

Melosberichte

Mahagonny in Berlin

Anderthalb Jahre nach der sensationellen Leipziger Uraufführung kam Brecht-Weills *„Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“* nach Berlin. Im Kurfürstendammtheater gab es keinen Kampf der Meinungen und keinen Skandal. Mahagonny fand freundlichen Applaus. Die Oper wirkt heute längst nicht mehr so aggressiv wie damals. Ihre Thesen sind bei aller Kühnheit und Brutalität doch literarische Thesen, und auch die Musik hat an Unmittelbarkeit manches eingebüßt. Die Zwitterstellung des Werkes zwischen Oper und sozialem Schauspiel tritt heute stärker hervor. Die Mängel des Aufbaus und der logischen Entwicklung konnten durch verschiedene Textretouchen und Umstellungen nicht behoben werden. Aber geblieben ist der Eindruck eines Werkes, das konsequent alle Opernkonvention beiseite schiebt und von der sozialen Zeitkritik aus eine neue ideologische Basis für die Oper sucht. Darin liegt seine historische Bedeutung.

Auch innerhalb von Weills Entwicklung zeigt Mahagonny zwei Gesichter. Das eine schaut nach rückwärts, nach dem Song, der hier zum ersten Mal fixiert wurde und zwar in einer viel reicheren Gestalt als in der ganz auf Schauspieler abgestellten Dreigroschenoper. Das andere schaut vorwärts zu einer Kunst, die durch den Song hindurch zu einer haarscharfen melodischen Deklamation gelangt und Stilelemente der alten Musik aufnimmt. Auch die großzügige formale Disposition weist auf die reine Oper, die Weill mit der „Bürgschaft“ wieder aufgenommen hat.

In der Berliner Aufführung hatte man leider eines der wichtigsten Stücke weggelassen: das Kranich-Duett im zweiten Akt. Aus begreiflichen Gründen: die Aufführung war mit Schauspielern besetzt. Man sah wohl eine Jenny *(Lotte Lenja)*, die in ihrer Mischung von kaltschnäuziger Gerissenheit und Kindlichkeit schlechthin unübertrefflich war, man bewunderte die präzise Beweglichkeit *Harald Paulsens* (Johann Ackermann) – aber das Musikalische kam doch zu kurz. Und das Musikalische erwies sich gerade in dieser auf die schauspielerische Pointe abzielenden Aufführung als das stärkste Reizmittel des Stücks. Man muß die außerordentlichen Schwierigkeiten berücksichtigen, die aus der Besetzung mit Nichtmusikern erwuchsen, um die enorme Leistung *Alexander von Zemlinskys* richtig einschätzen zu können. Er hielt den Apparat mit sicherer Hand zusammen und zwang ihn zu Disziplin und Hingabe an die Sache. Ganz hervorragend war die Leistung des Orchesters.

Heinrich Strobel

Orffs Freiburger Improvisationskurs

Carl Orff, der musikalische Leiter der Münchner Günther-Schule, hielt am Musik-Seminar der Stadt Freiburg einen mehrtägigen Gastkurs ab, dem ein großer, einzigartiger Erfolg beschieden war. Obwohl die Themastellung: *„Rhythmik, Improvisation, primitive Musik und Körperlichkeit“* zunächst im unklaren ließ, was man zu erwarten hatte, gab es schließlich niemand unter den Teilnehmern – ob Laie oder Musikschüler, ob schon bewährter Musiker und Pädagoge, ob Rhythmiker oder Gymnastiker – der nicht das Gefühl hatte, viel, sehr viel gelernt zu haben. Der Sinn für eine natürliche, ursprüngliche, schöpferische Bewegung wurde geweckt, wurde als Grundlage alles musikalischen Tuns lebendig, wurde geübt in bestimmten Dirigierübungen und dann übertragen auf Improvisationsübungen. Ein Spiel auf Schlagzeug, also auf Instrumenten, die sich schnell ohne ein intellektuelles Vorherwissen (Griffe, Fingersätze, Tonalität, Akkordik etc.) notwendig zu machen, der Improvisation erschließen, bildet hierbei die Basis. Abgestimmte, kleine Pauken, besondere von der Firma Maendler, München, konstruierte diatonische (nicht chromatische) Xylophone von bezaubernder Klanglichkeit, ferner dazu passende Blockflöten etc. bildeten bald eine musikalische Einheit. In Spiel und Dirigieren tauchten dann plötzlich für den und jenen

vergessene Tiefen einer gelösten Unmittelbarkeit auf. Die improvisierten Formen wurden gleichsam zu körperlichem Besitz, die Gliederung wurde unmittelbar selbst Atem. Man erlebte eine Schulungsform, wichtig für Lehre, Reproduktion, Interpretation und Selbstschaffen, die sich von vielseitigster Bedeutung erwies. Ein Anspruch an die Ganzheit und Geschlossenheit alles musikalischen Tuns erwuchs; ein wachsames Organ entstand, das aller und jeder guten Musik dienen kann, wenn es einmal gebildet ist. Sehr bald wurde auch klar, daß trotz mancher Strukturverwandtschaft mit „exotischer Musik", solche pädagogisch gedachte „primitive Musik" nichts weniger ist als kopierte Exotik oder falsche Primitivität. Es handelt sich vielmehr um einen sehr ernsten und lebendigen Versuch der Wiedergewinnung unserer Ursprünglichkeit in der Musik, um ein Hinabtauchen in die unverbildeten Anfänge des Musikalischen, die auch heute noch neben aller Stilbildung und Kunsttradition irgendwie in jedem erwachsenen Menschen und nicht nur im Kinde lebendig sind. *Erich Doflein*

Notizen

Werke und Interpreten

Die Erstaufführung des Volksoratoriums *„Die heilige Elisabeth"* von Joseph Haas durch den *Münchener Lehrer-Gesangverein* unter *Hans Knappertsbusch* wurde ein überwältigender Erfolg. Die Aufführung, der der Ministerpräsident, der Kardinal-Erzbischof und der Münchner Oberbürgermeister beiwohnten, gestaltetete sich zu einer begeisterten Ehrung für Haas. Eine Wiederholung des Werkes findet im Januar statt.

In den modernen Musikabenden der Juryfreien in *München* wurden Kammermusikwerke von Conrad Beck, Béla Bartók, K. A. Hartmann (Sonate für Klavier und Burleske), Markevitch, Frenkel, Poulenc, Satie (Jazz in the box), Hindemith (Trio, op. 47) und Lopatnikoff zum ersten Male gespielt.

Der Geiger *Stefan Frenkel* spielte unter Hermann Scherchens Leitung das *Violinkonzert* von *Jerzy Fitelberg* in Berlin. Demnächst sind Aufführungen in *Hamburg, Nürnberg, Köln* und zahlreichen anderen Städten im In- und Ausland vorgesehen.

Professor Ebert hat den *„Boris Godunow"* von Mussorgsky in der *Urfassung* zur Aufführung an der Städtischen Oper in Berlin noch in dieser Spielzeit vorgesehen.

Erwin Dressel, der Komponist des „Armen Columbus" hat eine Spieloper *„Die Zwillingsesel"* vollendet, deren Stoff einer spanischen Novelle entstammt. Die Uraufführung des Werkes findet in der Dresdener Staatsoper April 1932 statt.

Das *Augsburger Stadttheater* hat die Erstaufführung der Oper *„Die ersten Menschen"* von Rudi Stephan auf den 24. Januar festgesetzt.

Das Schulspiel *„Cress ertrinkt"* von *Wolfgang Fortner* hatte bei seinen Aufführungen auf der Kölner Hochschulwoche und in Dortmund außerordentlichen Erfolg. Zahlreiche weitere Aufführungen stehen bevor.

Der vom Bruinierquartett ausgeschriebene Tausendmarkpreis für ein neues deutsches Streichquartett ist durch die Preisrichter (Max Butting, August H. Bruinier, Anton Bock, Prof. Dr. Georg Schünemann, Walter Schrenk, Karl Wiener) unter 145 eingelaufenen Werken dem einsätzigen Streichquartett „Nymphenburg" von *Max Pauels* in Köln am Rhein zugesprochen worden. Das Bruinierquartett bringt es Ende Februar zur Uraufführung.

Das *Hamburger Bläserquintett* (J. Lorenz, A. Gaebel, B. Wenzlaff, C. Franke, F. Schmidt, am Klavier E. Schönsee) brachte in einem Kammerkonzert der Deutsch-Französischen Gruppe in Hamburg *Albert Roussel:* Divertissement für Quintett und Klavier und *Francis Poulenc:* Trio für Oboe, Fagott und Klavier zu erfolgreicher deutscher Erstaufführung.

Die im Sommer 1931 neu gegründete *„Chorvereinigung Münster"*, die sich der Stadt Münster (Westf.) für ihre städtischen Konzerte zur Verfügung stellte, hat bisher in diesem Rahmen im 1. Konzert und in einem großen Chorkonzert (der westdeutschen Erstaufführung von J. Haas „Die heilige Elisabeth") mit außerordentlichem Erfolg gesungen. Im Frühjahr soll eine Aufführung der h moll-Messe von J. S. Bach sowie ein Chorwerk zu Ehren Haydns folgen. Die Chorvereinigung umfaßt zur Zeit etwa 200 singende Mitglieder und steht unter Leitung des städtischen Generalmusikdirektors Dr. von Alpenburg.

Das erste Gemeinnützige Uraufführungskonzert des *Berliner Symphonie-Orchesters* findet unter Leitung von Generalmusikdirektor *Dr. Ernst Kunwald* am 27. Januar statt. Zur Aufführung gelangen Werke von *Sonja Gramatté, Norbert von Hannenheim* und *Grete von Zieritz.* Dirigent und Orchester stellen sich ohne jegliche Vergütung zur Verfügung.

Das *Violinkonzert* von *F. Max Anton* wurde von der Geigerin Isabella Schmitz im Westdeutschen Rundfunk und in Aachen gespielt. Die Uraufführung einer Kantate von Anton über den Säerspruch von C. F. Meyer hat in Bonn stattgefunden.

Dr. Hans Wedig-Bonn brachte in der *Gesellschaft für Neue Musik Köln* sieben Gesänge aus dem „Ohrenvergnügenden und gemütergötzenden Augsburger Tafelkonfekt" von *Valentin Ratgeber* (1733), sowie Hindemiths Spielmusik „Ein Jäger aus Kurpfalz" zur Aufführung.

Alice Jacob-Loewenson hat in den letzten zwei Wintern mit großem Erfolg in Deutschland, Holland, Polen, Litauen, Jugoslawien, Schweiz, Tschechoslowakei 60 Vorträge über jüdische Musik gehalten.

Im Berliner Metropol-Theater kam die neue Operette „Das Lied der Liebe" von *Ludwig Herzer*, Musik nach Johann Strauß von *E. W. Korngold*, zur Uraufführung und erzielte einen durchschlagenden Erfolg. Die Hauptrollen wurden von Richard Tauber und Anni Ahlers gesungen. Am 10. Januar fand eine Übertragung auf fast alle deutschen und östereichischen Sender statt.

Musik in der Wirtschaftskrise

Im Hinblick auf die Tatsache, daß für Musikalien trotz gewaltig erhöhter Herstellungskosten in großem Umfange noch Friedenspreise gelten, hat das Reichswirtschaftsministerium genehmigt, daß die Preise für Musikalien mit Vorkriegspreisen nur um 5% gesenkt zu werden brauchen. Im übrigen tritt ein Preisabschlag von 10% ein; nur die nach dem 1. Juli 1931 erschienenen Musikalien bleiben im Preise unverändert.

Eines eigenartigen Werbemittels zum erhöhten Besuch bedient sich zur Zeit das *Stadttheater Aachen*. In seinem Hauptportal wurde ein Lautsprecher angebracht, auf den nunmehr von musikalischen Aufführungen und Generalproben einzelne Teile übertragen werden.

Allen Lehrern der Fachschule für Musik, Tanz und Sprechen (Folkwangschule) in *Essen* ist zum 1. April die Kündigung zugestellt worden.

Die Gründung einer Theatergemeinschaft zwischen *Leipzig* und *Halle* steht kurz vor dem Abschluß. Die Theatergemeinschaft wird sich zunächst auf Opernaufführungen beschränken und ist so gedacht, daß das Leipziger Ensemble eine Reihe von Opern in Halle spielt.

Infolge der Not der Zeit mußte auch die westliche Grenzstadt *Trier* den Eigenbetrieb ihres seit 130 Jahren bestehenden Stadttheaters aufgeben und läßt diesen Winter nur noch auswärtige Ensembles gastweise auftreten. Das ehemalige städtische Orchester ist jedoch zusammengeblieben. Um die Musiker in ihren künstlerischen Bestrebungen und ihrem Existenzkampf zu unterstützen, wandte sich Intendant Skuhra an einige ihm bekannte prominente Dirigenten mit der Bitte, den Trierer Orchestermitgliedern hilfreich beizustehen. Alle diese Persönlichkeiten, und zwar: Max von Schillings, Berlin, Generalmusikdirektor Professor Karl Leonhardt vom Württ. Landestheater in Stuttgart, Generalintendant Professor Dr. Ludwig Neubeck, Leipzig, Karl Rankl, I. Kapellmeister am Staatstheater in Wiesbaden und Generalmusikdirektor Josef Rosenstock vom Nationaltheater in Mannheim, haben sich sofort bereit erklärt, je ein Sinfonie-Konzert unter Verzicht auf jegliches Sonderhonorar zu dirigieren.

Nach der „Deutschen Musikerzeitung" beträgt der *städtische Zuschuß* der vorigen Spielzeit für Theater und Orchester auf den Kopf der Bevölkerung umgerechnet: Mannheim 7,04 M., Bochum 5,61 M., Duisburg 4,91 M., Frankfurt a. M. 4,57 M., Düsseldorf 4,49 M., Dortmund 4,35 M., Hannover 4,28 M., Köln 3,61, Magdeburg 3,15 M., Essen 2,82 M., Leipzig 1,92 M., Hamburg 1,90 M., Stuttgart 1,83 M., München 1,25 M., Breslau 1,18 M., Dresden 1,16 M., Berlin 0,65 M.

Verschiedenes

Die 62. *Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins* findet vom 10. bis 14. Juni in *Zürich* statt. Sie wird veranstaltet von der Tonhallegesellschaft und dem Tonhalleorchester, vom Gemischten Chor und dem Häusermannschen Chor. Festdirigent ist *Dr. Volkmar Andreae*. Das Programm steht noch nicht fest, jedoch ist bereits beschlossen worden, das Oratorium „Das Unaufhörliche" von Paul Hindemith zur Aufführung zu bringen.

Pro Musica ist der Name einer neuartigen Veröffentlichung, die gemeinsam von den Verlagen *Wilhelm Hansen*, Kopenhagen, und *Georg Kallmeyer*, Wolfenbüttel, herausgegeben wird. In Form von 10 mal jährlich erscheinenden Heften will sie lebenden Komponisten auf breitester Grundlage Gelegenheit geben, sich neben Konzert, Theater und Rundfunk unmittelbar an einen Kreis zu wenden, der am heutigen Musikschaffen interessiert ist. Jedes Heft umfaßt 16 Seiten und bringt Werke mit verschiedenen Besetzungsmöglichkeiten, jedoch so, daß sie von Musikliebhabern ausführbar sind (vokal, instrumental und gemischte Besetzung). Herausgegeben wird Pro Musica von Fritz Jöde, Ernst Lothar von Knorr und Herman Reichenbach. Das erste Heft bringt Werke von Hindemith, von Knorr, Bentzon, Maler, Ireland, Tiessen.

Professor Dr. Hans Joachim Moser hat am 1. Januar die Herausgabe der *„Zeitschrift für Schulmusik"* unter Mitwirkung der bisherigen Herausgeber übernommen. Gleichzeitig treten in den erweiterten Herausgeberkreis der bisherige Schriftleiter, Dr. Hans Fischer, Stettin, und Professor Edmund J. Müller, Köln, ein; die Schriftleitung wird von Dr. Fritz Piersig, Berlin, übernommen.

Personalnachrichten

Ladislav Vycpalek beging im Januar seinen 50. Geburtstag. Er hat vor allem Vokalwerke religiösen und gedanklichen Inhalts geschrieben.

Professor *Fritz Volbach* war anläßlich seines 70. Geburtstages Gegenstand großer Ehrungen. In Münster kam sein neues Chorwerk „*Grenzen der Menschheit*" nach Goethe zur Uraufführung.

Ausland

Afrika:

Intendant *Dr. Waag* hat die Einladung erhalten, mit der *Oper* des *Badischen Landestheaters* in *Karlsruhe* Gastspiele in Südafrika zu geben. In den Städten *Capstadt, Johannisburg* und *Durban* sollen im Juli und August sechs bis sieben verschiedene deutsche Opern gespielt werden, wobei „Hänsel und Gretel", „Tiefland", „Fledermaus" und je zwei Werke von Wagner und Mozart gewünscht werden.

Amerika:

Nachdem erst kürzlich *Samuel Dushkin* einen sensationellen Erfolg mit dem neuen *Violinkonzert* von *Igor Strawinsky* unter Leitung des Komponisten in Paris davontrug, wird nun das gleiche auch aus *Boston* berichtet, wo die amerikanische Erstaufführung des Werkes stattfand. Dushkin wird das Werk in fast allen größeren amerikanischen Städten spielen.

Ernst Toch begibt sich im Februar auf eine *amerikanische Tourneé* und wird u. a. in Detroit, Chicago, Denver, Seattle, San Francisco und Los Angeles aus eigenen Werken spielen. Die „*Theater-Suite*" von Toch, mit der Erich Kleiber in seinen Amerika-Konzerten große Erfolge erzielte, gelangt demnächst auch in Brüssel zur Erstaufführung.

Toscanini mußte wegen seines Armleidens seine Tätigkeit am New Yorker Philharmonischen Orchester unterbrechen. In seiner Vertretung dirigierte der junge Pariser Kapellmeister *Vladimir Golschmann* vier Konzerte, in denen er u. a. eine Suite in F von Roussel, Triptique von Tansman, Dreispitz von de Falla und Strawinskys Feuervogel aufführte. Im Januar wird Toscanini durch *Bruno Walter* vertreten.

Frankreich:

Milhauds „*Maximilian*" (nach Werfel) gelangte an der Pariser großen Oper zur Uraufführung. Wir kommen im nächsten Heft auf das Werk zurück.

Die Pariser Maler und Bildhauer – man schätzt ihre Zahl auf 50000 bis 60000 — führen wie überall bei der zunehmenden Wirtschaftsdepression auch hier einen erbitterten Kampf um ihr Dasein. Deshalb hat sich eine Gruppe von Künstlern zusammengeschlossen, um ihre *Bilder* und *Plastiken gegen Lebensmittel* und sonstige Gegenstände des täglichen Bedarfs einzutauschen. Auch Bücher und Möbel sind begehrte Tauschobjekte.

Das Streichquartett von *Fortner* kam in *Paris* durch das Berliner Streichquartett zur Aufführung.

Paul Breisach von der Städtischen Oper Berlin wurde aufgefordert, zwei Sinfoniekonzerte des Orchestre Lamoureux in Paris im Laufe des Januar zu dirigieren. Solist eines dieser Konzerte ist Lauritz Melchior.

Italien:

Generalmusikdirektor Fritz Busch, Dresden, wird am 24. Januar das „*Scherzo fantastique*" (Leben der Bienen) von *Igor Strawinsky* im Augusteo in Rom zur Aufführung bringen.

Österreich:

Der österreichische Nationalrat hat in seiner letzten Sitzung sich *gegen die Verlängerung des Urheberrechts* um ein weiteres Jahr entschieden. Eine weitere Verlängerung der Schutzfrist wurde im Hinblick auf die Angleichung an die Gesetzgebung im Deutschen Reiche in dieser Frage abgelehnt. Durch diesen Beschluß sind nunmehr die Werke von *Johann Strauss* und *Millöcker* frei geworden.

Tschechoslowakei:

Die Oper „*Flammen*" von *Erwin Schulhoff* und *Karl J. Benes* gelangt am 27. Januar am Mährischen Landestheater in *Brünn* zur Uraufführung.

In Prag spielte das Zikaquartett das Streichquartett von *W. Fortner* mit grossem Erfolg.

Ungarn:

Béla Bartók hat ein neues *Klavierkonzert* geschrieben. Auch von *Paul Kadosa* liegt ein Klavierkonzert vor.

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten.
Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto.
Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. HEINRICH STROBEL, BERLIN; für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernspr: Gutenberg 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstraße 10
Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.)

Wer interpretiert Neue Musik?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes zusammengestellt. Der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Einsendungen.

Orgel

(Fortsetzung aus dem Oktober-Heft 1931)

Walter Drwenski: *Hindemith:* Orgelkonzert

Georg Eismann: *Fortner:* Toccata und Fuge

Traugott Fedtke: *Fedtke:* Partita; *Honegger:* Stücke für Orgel; *Kaminski:* Choralsonate, Toccata über „Wie schön leucht uns"; *Armin Pickerott;* Fuge fismoll; Choralvorspiele; *G. Raphael:* Fantasie op. 22 II; Choralvorspiele; *W. Schindler:* Fantasie und Fuge: *A. Thomas:* Orgelsonate; *Gerh. Wiemer:* Passacaglia

Herbert Haag: *Fortner:* Toccata und Fuge

Fritz Heitmann: *Hindemith:* Orgelkonzert

Arno Landmann: *Fortner:* Toccata und Fuge

Erhard Mauersberger: *Hindemith:* Orgelkonzert

Anton Nowakowski: *Fincke; Hindemith:* Orgelkonzert, *L. Weber*

Hans Nürnberger: *Fortner:* Toccata und Fuge

Günther Ramin: *Fortner:* Toccata und Fuge

Walter Schindler: *Kaminski:* Toccata; *Schindler:* Fantasie und Fuge

Gerhard Schwarz: *Hans Brönner:* Choralvariationen über „Christ lag in Tode banden" Choral, Variationen und Fuge über „Wie schön leuchtet der Morgenstern"

Karl H. Weiler: *Kaminski*

Violine

Licco Amar: *Hindemith:* Violinkonzert; *Bartok:* Violin-Sonaten; *Butting:* Duo für Violine und Klavier; *Jarnach:* Solosonate, Kammerduette, Rhapsodien, op. 20; *Ravel:* Duo für Violine und Violoncello, Sonate; *Martinu:* Duo für Violine und Violoncello

Fritz Andres: *Kaminski:* Canzona; Präludium und Fuge

Zlatko Balokovic: *Bloch; Debussy; Suk; Szymanowski*

Maurits v. d. Berg: *Bartok:* Ungarische Rhapsodie; *Hindemith:* Violin-Konzert

Eugénie Bertsch: *Paul Müller:* Sonate B-dur; *Schoeck:* Sonate D-dur; *Huber:* Suite op. 82

Elisabeth Bischoff: *Dohnányi:* Violinkonzert, op. 27; *Pizetti:* Sonate Adur; *Windsperger:* Sonate, op. 26

Kitty Cervenkova: *E. Bartok:* Sonatina; *Bloch:* Baal Schem; *Castelnuovo-Tedesco:* Concerto italiano; *J. B. Foerster:* Fantasie; *Jirak:* Tre Pezzi; *Karel:* Symphonie; *A. Karlowitsch:* Violinkonzert; *Krenek:* Violinkonzert; *Manoilovitsch; A. Miloievitsch:* Danse Serbe; *Pizzetti:* Sonata; *Respighi:* Concerto gregoriano; *Suk; Szymanowski:* Mythes; *Tossi:* Sonate; *Zandonai:* Concerto

Hedwig Faßbænder: *Hindemith:* Violinkonzert, Sonaten; *Scott:* Violinkonzert; *Stephan:* Musik f. Geige u. Orchester; *P. Faßbænder:* Violinkonzert a-moll; *Busoni:* Violinkonzert, Sonate; *Respighi:* Gregorianisches Konzert, Poema autunnale; *Szymanowski:* Violinkonzert; *Prokofieff:* Violinkonzert; *Glasounoff:* Violinkonz.; *Pfitzner:* Violinkonz.; *Ravel:* Tzigane; *Honegger:* Sonate; *Debussy:* Sonate; *Bartok:* Sonate

Stefan Frenkel: *Th. Blumer:* Capriccio; *Busoni* Konzert; *Butting:* Duo; *Fitelberg:* Konzert; *Manfr. Gurlitt:* Konzert; *Hauer:* Konzert; *Hindemith:* Konzert, Solo-Sonaten, Sonaten m. Klavier; *Höffer:* Solo-Sonate; *Wolfg. Jacobi:* Concertino; *Jarnach:* Solo-Sonate, op. 13, Solo-Sonate op. 18, Rhapsodien, op. 20; Sonate op. 22; *Liebling:* Konzert; *Noren:* Konzert; *Pfitzner:* Konzert; *Pisk:* Sonate, Sonatine; *Prokofieff:* Konzert; *Rathaus:* Sonate, Suite; *Ravel:* Rhapsodie Tzigane, Sonate; *Respighi:* Gregorianisches Konzert; *Reutter:* Sonate op 20; *Schnabel:* Sonate für Violine allein; *Suk:* Fantasie; *Szymanowski:* Konzert; Mythes; Notturno e Tarantella; *Tansman:* Sonate; *H. Tiessen:* Totentanz-Suite, Duo; *Toch:* Sonate, Duo; *Weill:* Konzert; *Wladigeroff:* Konzert, Burleske; Bulgarische Rhapsodie

Steffi Geyer: *Bartok:* 2. Sonate

K. Rud. Glaser: *Jemnitz:* Sonate op. 10

Gustav Havemann: *H. Tiessen:* Duo, op. 35

Anna Hegner: *Rud. Moser:* Violinkonzert op. 39

Jascha Heifez: *Toch:* Violinsonate

Lene Hesse: *Busoni:* Sonate, op. 36; *Spanich:* Duette für Violine und Cello; *Toch:* Sonate; Duos für Violine und Bratsche bezw. Cello; *W. Weismann:* Sonate, op. 69; Ave-Maria-Variationen, op. 39; *H. M. Wette:* Suite für Violine allein

Aenne Hildebrandt: *Bartok:* Rumänische Tänze; *de Falla:* Spanische Tänze; *Hindemith:* Sonaten; *Milhaud:* Sonate; *Respighi:* Gregorianisches Konzert; *J. Weismann:* Solo-Sonate, Ave Maria-Variationen.

Bronislaw Huberman: *Hindemith:* Sonate op. 11 Nr. 2 *Szymanowski:* La Fontaine d'Arthuse

Klein von Giltay: *Jarnach:* Sonate

Zadzislaw Jahnke: *Szymanowski:* Sonate, op. 9

Walter Kägi: *Bartok:* Sonate; *Butting:* Duo; *Hindemith:* Solo-Sonaten, Sonaten mit Klavier, Violinkonzert; *Honegger:* Sonaten, Duo; *Jarnach:* Rhapsodien; *Krenek:* Konzert; *Lopatnikoff:* Sonate; *Rathaus:* Sonate; *Ravel:* Sonate, Duo; *Schulhoff:* Sonate; *Strawinsky:* Petruschka-Suite; *Toch:* Sonate; *Weill:* Violinkonzert

Otto Keller: *J. Klaas:* Fantasiestücke, op. 31; *Otto Siegl:* Suite

Otto Kobin: *Stephan:* Musik für Geige und Orchester

Francis Koene: *Debussy:* Sonate f. Viol. u. Klav.; *Ravel:* Tzigane f. Viol. u. Orch.; *Wiener:* Suite; *Milhaud:* Saudades do Brazil; *Nin:* Chants d'Espagne; *de Falla:* Suite populaire Espagnole; *Bloch:* Baal Schem; *Jarnach:* Drei Rhapsodien; *Kodaly:* Duo f. Viol. u. Violoncello; *Hindemith:* Sonate op. 11 Nr. 2; *Suk:* Fant. f. Viol. u. Orch.; *Grünberg:* Jazzettes; *Pyper:* Sonate f. Violine u. Klavier

Cyrill Kopatschka: *Hindemith:* Sonate op. 11 No. 2; *Slavenski:* Sonate op. 5

Lotte Kraft: *Hindemith:* Sonate, op. 11 Nr. 2

Emmerich Krámer: *Jemnitz:* Sonate op. 10

Louis W. Krasner: *Achron:* Violinkonzert

Fritz Kreisler: *Falla-Kreisler:* Jota; Danse espagnole

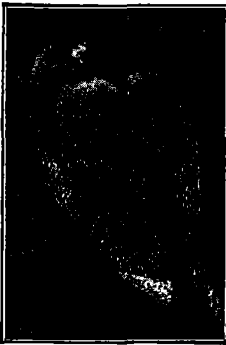
Geza von Kresz: *Korngold:* Suite „Viel Lärmen um Nichts"

Die Veröffentlichung wird fortgesetzt!

Diesem Heft liegen bei:

„Der Weihergarten“, Verlagsblatt des Hauses B. Schott's Söhne, Mainz (II. Jahrg. Nr. 1);

ein Prospekt „Pro Musica“ der Verlage Wilhelm Hansen, Kopenhagen, und Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.



Wichtige Neuerscheinung!

Ernst Toch

5 × 10 Etüden für Klavier

I **Zehn Anfangs-Etüden**, op. 59 Ed. Nr. 2196 M. 2.-(NP)
II **Zehn einfache Etüden**, op. 58 Ed. Nr. 2197 M. 2.-(NP)
III **Zehn Mittelstufen-Etüden**, op. 57 2 Hefte Ed. Nr. 2198/9 je M. 2.-(NP)
IV **Zehn Vortrags-Etüden**, op. 56 2 Hefte Ed. Nr. 2166/7 je M. 2.-(NP)
V **Zehn Konzert-Etüden**, op. 55 2 Hefte Ed. Nr. 2161/2 je M. 3.-(NP)

Das Etüdenwerk von Toch stellt in seiner Gesamtheit einen geschlossenen Lehrgang des modernen Klavierspiels dar, in welchem alle Probleme der durch den neuen Stil bedingten Technik von einem der hervorragendsten modernen Komponisten systematisch behandelt werden. Toch, der als ausübender Künstler selbst Pianist ist, war für die Lösung einer solchen Aufgabe, die sich ihm wie vielen anderen in der Praxis täglich aufs neue stellte, doppelt geeignet.

Früher erschienen:

Klavier

Burlesken, op. 31 . . . . Ed. Nr. 1822 M. 2.50
daraus:
„Der Jongleur" . . . . Ed. Nr. 1823 M. 2.—
Eines der erfolgreichsten modernen Konzertstücke
Drei Klavierstücke, op. 32 . . . . Ed. Nr. 1824 M. 2.—
Fünf Capriccetti, op. 36 . . . . . Ed. Nr. 1825 M. 2.50
Klavier-Konzert mit Orchester, op. 38
Partitur (4°) . . . . Ed. Nr. 3383 M. 30.—
Klavier-Auszug . . . . Ed. Nr. 1859 M. 8.—
Tanz- und Spielstücke, op. 40 . . . Ed. Nr. 1412 M. 2.50
Sonate, op. 47 . . . . Ed. Nr. 2065 M. 5.—
Kleinstadtbilder, op. 49, 14 leichte Stücke Ed. Nr. 2082 M. 2.50

Streichinstrumente

Zwei Divertimenti für Streichduo, op. 37
Nr. 1 für Violine und Violoncello Ed. Nr. 1910 M. 4.—
(Schottpreis 1926)
Nr. 2 für Violine und Bratsche . Ed. Nr. 1909 M. 4.—
Sonate für Violine und Klavier, op. 44 Ed. Nr. 1240 M. 5.—
Sonate f. Violoncello u. Klavier, op. 50 Ed. Nr. 2084 M. 5.—
Quartett für 2 Violinen, Viola u. Violoncello, op. 34
Studien-Partitur . . . . Ed. Nr. 3472 M. 2.—
Stimmen . . . . Ed. Nr. 3128 M. 10.—
Konzert für Violoncello und Kammerorchester, op. 35
(Schottpreis 1925)
Studien-Partitur . . . . Ed. Nr. 3473 M. 4.—
Klavier-Auszug . . . . Ed. Nr. 1993 M. 6.—

Gesang und Klavier

Neun Sopran-Lieder, op. 41 . . . Ed. Nr. 2055 M. 4.—

Weitere Werke von Ernst Toch (Orchester, Gesang und Kammerorchester, Chor, Bühnenwerke) s. Katalog „Zeitgenössische Musik".

B. Schott's Söhne / Mainz

Soeben erschienen:

DIE BÜRGSCHAFT

Oper von **Kurt Weill**
Text von **Caspar Neher**

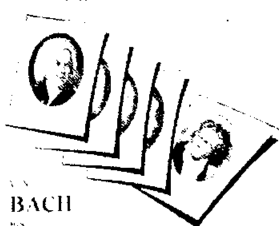
Klavierauszug mit Text U. E. 1525 M. 16.-

Durch jede Musikalienhandlung zu beziehen

UNIVERSAL-EDITION A.-G., WIEN-LEIPZIG
Berlin: Ed. Bote & G. Bock

neu

Von Bach bis Beethoven



Leichte Originalstücke alter Meister **in neuartiger Ausgabe** mit technischen Spezial-Übungen und Form- bezw. Vortragshinweisen.

Eine
für den heutigen Klavier-Unterricht
bestimmte Sammlung der leichtesten Original-Klavierstücke v. Joh. Seb. Bach, Händel, Couperin, Rameau, Haydn, Mozart u. A. bis Beethoven

Herausgegeben von

Willy Rehberg

2 Hefte Ed. Nr. 2174/75 je M. 1.50 (NP)

*

Früher erschienene Rehberg-Ausgaben:

G. F. Händel, Aylesforder Stücke
20 leichte bis mittelschwere Stücke, für den Klavierunterricht ausgewählt und bezeichnet von **Willy Rehberg**. Ed. Schott Nr. 2129 M. 2.–

W. A. Mozart, Die Wiener Sonatinen
6 Sonatinen für Klavier, revidiert und herausgegeben von **Willy Rehberg**
Ed. Schott Nr. 2159 M. 2.—

Max Reger, Jugend-Album
Zwei Hefte leichter Klaviermusik aus op. 17. Ausgewählt, progressiv geordnet und mit Fingersätzen versehen von **Willy Rehberg**
Ed. Schott Nr. 2171/72 je M. 2.– (NP)

Gurlitt-Rehberg
(Der neue Gurlitt) s. besondere Anzeige.

Ansichtsexemplare auf Wunsch bereitwilligst!

B. Schott's Söhne, Mainz

Cyril SCOTT

Neu!

Englische Volkslieder

für Trio
(Violine, Violoncello, Klavier)

1. **Schifferlied von Cornwall**
Ed. Schott Nr. 2181 M. 2.–
2. **Englischer Volkstanz**
Ed. Schott Nr. 2182 M. 2.–

Eine liebenswürdige, unterhaltende Musik für Haus und Schule bietet Cyril Scott mit diesen zwei Volksliedbearbeitungen. Die Stücke sind sehr dankbar und nicht schwer.

B. Schott's Söhne, Mainz

NIKOLAI LOPATNIKOFF

Neu!

Drei Stücke

für
Violine und Klavier

1. Toccata
2. Canzonetta
3. Burlesca

Ed. Schott Nr. 2185 M. 3.— (NP)

Die steigende Wertung des Schaffens von Lopatnikoff wird bestätigt durch die Aufnahme seines Klavierkonzertes in das Programm des diesjährigen Deutschen Tonkünstlerfestes in Zürich. Die vorliegenden drei Violinstücke sind die ersten von ihm veröffentlichten Werke dieser Gattung und werden bei dem großen Mangel an neuer Konzertmusik für Violine überall willkommen sein. Sie zeigen alle Vorzüge seiner temperamentvollen, in russischem Volkstum wurzelnden Musikernatur.

B. Schott's Söhne, Mainz

Heft 2
11. Jahr

Februar 1932

Zeitkritik

Neue Musik und neue Zeit

Die nachstehenden Ausführungen bilden das Résumé eines Gesprächs zwischen den Verfassern und sind als Basis einer Diskussion gedacht.

1. Edwin von der Nüll

Wir haben eine neue Musik und wir haben geteilte Meinungen über ihren Wert, die schöpferische Qualität ihrer Vertreter, sowie über die innere Berechtigung des vermeintlich revolutionären Gestus, mit dem sie daherschreitet. Die Frage der künstlerischen Potenz eines Schönberg, Hindemith, Bartók, Strawinsky, oft und leidenschaftlich erörtert, sei hier beiseite gelassen. Versuchen wir vielmehr, uns die geistige Haltung dieser Männer kurz vor Augen zu führen und uns mit der gewonnenen These dem Thema zu nähern.

Der Begriff „moderne Musik" tauchte vor rund zwei Dezennien mit den ersten aufsehenerregenden Werken Bartóks, Schönbergs, Strawinskys auf. Neu an ihnen waren zunächst die Mittel, die man verwandte: Rhythmik, Melodik, Harmonik, Instrumentation etc. Neu war ferner das geistige Gesicht dieser Musik, dem man mit den Schlagworten Expressionismus, später Sachlichkeit gerecht werden wollte. Geblieben jedoch ist der soziale Rahmen, in den die „moderne Musik" hineingetragen wurde, besser: aus dem sie herauswuchs. Geblieben ist ein Publikum, dem Musik in traditionellen Formen als Oper oder Konzert geboten wurde, ein Publikum, dem Musik Genuß, Entspannung, Ablenkung, passiv aufzunehmendes Phänomen bedeutete. Die Institutionen, deren sich die „modernen" Komponisten bedienten, änderten sich nicht.

Die gegenwärtige Situation ist damit nicht eindeutig umrissen. Denn neben der so gekennzeichneten „neuen" Musik bricht in den letzten Jahren eine Musik hervor, die aus ganz anderen geistigen Quellen gespeist wird. Die weltanschauliche Neuorientierung, welche sich seit Anfang des Jahrhunderts auf der Basis eines neuen Gemeinschaftsempfindens anbahnt, konnte in der Musikproduktion nicht von heute auf morgen die entsprechenden Folgeerscheinungen erzwingen. Neuerdings lassen sich aber immer deutlicher die Zeichen einer adäquaten musikalischen Entwicklung erkennen. Die Gemeinschaften, also zunächst die musikalisch interessierten Bünde, welche aus der Jugendbewegung hervorgingen, übernahmen, wie stets in ähnlich gelagerten Fällen, aus dem vorhandenen Musikmaterial das, was ihnen am meisten entgegenkam. Erst in den letzten Jahren macht sich neben dem Zurückgreifen auf ältere Musik eine Eigenproduktion geltend. Da die neuen Gemeinschaftsbewegungen ausnahmslos das Ziel verfolgen, an die Stelle bisher allgemein gültiger Lebensformen neue zu setzen, – wie es sich am krassesten in den Gemeinschaften zeigt, die offensichtlich politische Absichten vertreten – liegt nur nahe, daß diese Musik vornehmlich auf das Wort abgestellt ist, dieses

wiederum gern auf kämpferische Propagierung der neuen Weltanschauung. Daß jedoch ein solcher Text nicht politisch tendenziös gehalten sein muß, beweist der Fall des „Lehrstücks" (Hindemith, Toch, Reutter, Dessau, Weill etc.). Es ist nicht unwesentlich, zu bemerken, daß diese Art Musik in den Mitteln weit verbindlicher, „zahmer" ist, als die der Schönberg, Strawinsky, Bartók.

Fragen wir nunmehr nach der Haltung, welche die „revolutionäre" Musik, wie wir sie kurz nennen wollen, einnimmt, so kommen wir zum Kern der Erörterung. Die revolutionäre Musik ist in erster Linie Vokalmusik. Ihr Text will stets den Zuhörer oder Mitwirkenden aktivieren. Gleichgültig, ob politisch oder unpolitisch intendiert, will das Wort über den Augenblick hinaus Wirkungen erzielen, die das tätige Leben in dem neuen Geiste beeinflussen. Das ist die Absicht des Lehrstückes. Musik hat dabei nur eine assistierende Aufgabe. Sie soll den Sinngehalt des revolutionären Kunstwillens (das Wort nicht nur politisch zu verstehen!) unterstreichen, nichts weiter. Deshalb brauchen die Mittel weniger exklusiv zu sein, als bei der „modernen" Musik, die ein Schönberg, Bartók, Strawinsky, Hindemith schreiben, solange sie für eine passiv hingebende, vorwiegend genießende Einstellung schaffen. Denn die vermeintliche Umwertung, welche vor zwanzig Jahren stattfand, war im wesentlichen eine Erneuerung der Mittel, wobei sich die geistige Haltung zwar veränderte, sich aber auf derselben Ebene fortbewegte wie vordem. Hier aber handelt es sich um eine Musik, die a priori aus einer ganz anderen geistigen Grundhaltung entsteht, um eine Musik, die einen völlig anderen Sinngehalt hat als den einer „Palastrevolution". Nicht mehr um den Kampf der jungen Generation gegen die alte geht es, sondern um das Vordringen einer neuen „Geistigkeit", die weit mehr berührt, als das Generationsproblem.

Doch davon wird in den Kreisen, an die sich die „moderne" Musik wendet, wenig gesprochen. So kann es geschehen, daß wir uns erhitzen im Für und Wider um eine Musik, die in ihrem Wesen sich nicht oder wenig geändert hat, hauptsächlich in den Mitteln. Und es kann geschehen, daß unterdessen von einer ganz andern Seite her ein Kunstwille hereindringt, der in der Musik mit viel konventionelleren Mitteln eine Situation schafft, die unvergleichlich entscheidender zum Problem wird als unser Streit um die sogenannte „moderne" Musik.

2. Herbert Rosenberg

Wir haben zwar eine „neue Musik", aber wir haben keine „neue Kultur". Die Entwicklung der letzten 200 Jahre abendländischer Kunst verläuft in einer fortschreitenden ästhetisierenden Verfeinerung aller Kunsterlebnisse und damit natürlich auch des Musikhörens.

Nach neueren Anschauungen ist die Entstehung der Kunst zweifach verwurzelt: im Spieltrieb und im Magischen. Die Betätigung des Spieltriebs führt zur ästhetischen Haltung des Ausführenden wie des Aufnehmenden. Die als Spiel gestaltete Musik ist jedoch mehr als nur tönend bewegte Form. Sie spiegelt den ganzen Menschen mit all seinen Gefühlen und Strebungen wider, wenn auch nicht in dem scharf begrenzten Sinn, den die Programmusiker in ihre Kunst legen zu können wähnten, doch mindestens in der Weise, daß der Gesamthabitus des Musizierenden durch unmittelbare Einfühlung wiederzuerkennen ist.

Daneben läuft ein zweiter Strom, der die Kunst als Mittlerin zwischen dem Menschen und den seiner Einwirkung entzogenen Kräften des Naturgeschehens einsetzt. Der Zwang zur kausalen Erklärung des Naturablaufs führt in einer vorwissenschaftlichen Periode des menschlichen Denkens notwendig zum Geisterglauben. Die Kunst, vornehmlich die Musik, ist die Handhabe, mit der der Mensch auf die Überirdischen einwirken zu können glaubt.

Gemeinsam ist beiden Arten des Musikmachens, daß sie nicht auf den Zuhörer rechnen. Der spielerisch Musizierende genügt sich selbst; die magische Musik aber richtet sich an einen gewissermaßen imaginären Hörer, und Musik schlechthin ist das Podest, von dem aus der Priester seinen Zauberformeln eine erhöhte Wirksamkeit verleiht.

Der Unterschied beider liegt im folgenden: die ästhetisierende Musik zwingt zum Ersatz abgenutzter Reizmittel durch neue, soll das Spiel nicht langweilig werden. Die magische Musik ist dagegen konservativ: auf gleiche Ursachen pflegen gleiche Wirkungen zu folgen. Eine Änderung der Musik, der Ursache, würde die erstrebte Wirkung gefährden. Nur auf Grund dieser Anschauung konnte sich ein eigener Kunststil der Kirche entwickeln. Dadurch wird aber die Kultmusik zu einem fruchtbaren Regulativ der Musikentwicklung überhaupt.

Eine lebendige Kultmusik dieser Art hat das Abendland bis in die Zeit Joh. Seb. Bachs hinein gehabt, wenn auch zuletzt nur noch in der abgeschächten Form des Symbols oder gar der schon wesentlich genießender Haltung unterworfenen Erbauungsmusik. Seither wurde der lebendige Anteil der kultischen Musik bis auf ein Minimum herabgedrückt. Es bleibt nur die Genuß vermittelnde Musik übrig, und die Spaltung in Ausführende und Zuhörer leitete eine Entwicklung ein, die erst heute zu einem Abschluß gekommen zu sein scheint. Der Komponist ist objektiv gezwungen, zu stets neuen klanglichen und melodischen Reizmitteln zu greifen, um das Interesse des nur ästhetisch Hörenden wachzuhalten. Subjektiv zwingt ihn zu der gleichen Maßnahme der Individualkult des 18. und 19. Jahrhunderts. Das Resultat ist eine ungeheuer beschleunigte Musikentwicklung, die vom Volksganzen nicht mitgemacht werden kann und beim l'art pour l'artiste-Standpunkt enden muß. So war die Situation um 1910, als Schönberg, Bartók und Strawinsky ihre ersten entscheidenden Werke schrieben. Das Neue war zunächst nur eine Reaktion auf die abgebrauchte Wirkung der noch funktional gebundenen Chromatik Wagners und der auf ihn folgenden Generation. Die allgemeine Form des Musikmachens blieb unverändert auf der Basis des Genießerischen und vor allem, die Grundlage unserer Kultur war nach wie vor individualistisch.

Erst in den letztvergangenen Jahrzehnten regten sich Strömungen, die wirklich Neuland zu suchen begannen. Ich meine die musikalische Jugendbewegung, die den Musikgenuß zu aktivieren bemüht ist. Noch mangelt es ihr aber, von gelegentlichen Ausnahmen abgesehen, an bedeutenden schöpferischen Begabungen, die sich in ihren Dienst gestellt haben. Dadurch wird sie gezwungen, einen großen Teil ihres Musiziermaterials aus vergangenen Epochen zu übernehmen.

Die Grundlage ihres Musizierens bildet die Überzeugung, daß die gemeinsame Ausführung eines musikalischen Werkes gemeinschaftsbildende Kräfte weckt. Damit wird für den Komponisten eine völlig neue Situation geschaffen. Konnte er in der letzten Epoche unserer Musikentwicklung seine Aufgabe nur darin finden, entweder das

Genußbedürfnis des Zuhörers zu befriedigen oder seinen persönlichen Ausdruckswillen rücksichtslos zu betätigen (z. B. Schönberg), so wird von ihm nunmehr gefordert, daß seine Musik ihrer geistigen Haltung nach der Aktivierung des Gemeinschaftsgedankens förderlich ist. Außerdem wirkt sich diese veränderte Zielsetzung in der vereinfachten technischen Anlage aus. Gemessen an den überkommenen Maßstäben der Konzertmusik, scheint der Wert dieser neuen „Gemeinschaftsmusik“ vielfach herabgemindert zu sein; aber es bedarf kaum des Hinweises, daß dieser neuen Musik auch ein ihr entsprechender Wertmaßstab zugrunde gelegt werden muß. Auf dieser neuen Einstellung zur Musik entwickelte sich bereits eine spezifische Kunstform, das Lehrstück.[1])

In der ausgesprochen praktischen Wirkungsabsicht liegt in erster Linie der Fortschritt gegenüber den „revolutionären“ Werken der letzten Jahre. Die Parallele, die sich von dieser Situation aus (vor allem, soweit sie sich auf die Politisierung der Musik erstreckt) zu der eingangs geschilderten „magischen“ Musik ziehen läßt, bedarf keiner Erläuterung.

Die hier geschilderten neuen Bestrebungen wollen für den Konzertsaal oder die Opernbühne als künstlerische Genußquelle keinen Raum mehr lassen und müssen so als eine Art Eisenbart-Kur gegen die sattsam bekannte Krise unseres öffentlichen Musiklebens betrachtet werden.

Milhaud an der Großen Oper

Zur Situation der modernen Musik in Frankreich

Heinrich Strobel

1.

Milhauds neue Oper „Maximilian“ (nach Werfel) wurde an der Großen Oper in Paris uraufgeführt. Vor anderthalb Jahren sah man an der Berliner Staatsoper den „Christophe Colomb“ von Milhaud und Claudel. Es gab heftige Meinungskämpfe. Aber das eine war nicht zu bestreiten: Columbus war ein bedeutender Versuch, von der katholischen Ideologie aus, das musikalische Theater neu aufzubauen, und dieser Versuch verdiente umso mehr Beachtung, als er aus einem Land kam, in dem man im allgemeinen nichts von der Neuformulierung des Begriffs Oper wissen will. So stark ist in Frankreich auch heute noch die Oper gesellschaftlich-traditionell verankert. Im „Columbus“ wurde die große historische Oper wieder aufgenommen. Nicht als Prunkstück, sondern als Symbol zeitloser Vorgänge. Das private Schicksal des Entdeckers wurde katholisch gedeutet und gegen die Beschränkheit des Zeitlichen gestellt.

„Maximilian“ ist auf einem ähnlichen Kontrast aufgebaut. Hier die private Tragödie des unglücklichen Schwärmers Maximilian, dort die Rebellion des mexikanischen Volks gegen die europäischen Eindringlinge (die im „Columbus“ allzu einseitig als die „Erlöser“ Amerikas hingestellt worden waren). Was im „Columbus“ trotz aller Schöngeistigkeit in einer neuartigen und entwicklungsfähigen Form dargestellt wurde, das verschwimmt im „Maximilian“ zwischen Folklore und Opernkonvention. Im „Columbus“

[1]) Als ein Werk dieser Gattung, das am stärksten zur Aufgabe der nur genießenden Haltung zwingt, erscheint mir das Lehrstück „Die Maßnahme“ von Eisler und Brecht.

waren die Elemente der Historienoper in die epische Form eingegliedert, im „Maximilian" von R. St. Hoffmann und Armand Lunel ist die musikdramatisch verschnittene Historienoper Selbstzweck. Der Stoff des „Maximilian" hätte entweder in der Art des „Boris" als realistische Bildreihe durchkomponiert oder in der Art des „Columbus" stilisiert werden können. Die erste Möglichkeit fiel weg, da Milhaud weder Kolorist noch Realist ist und da er bei aller Liebe zur Exotik doch nicht jene naturhafte Verbundenheit mit dem Volkstum hat, aus der heraus Mussorgsky seinen „Boris" schuf. Seine starke Intellektualität verbindet ihn mit der allgemeinen Geisteshaltung der modernen französischen Kunst, der er scheinbar ziemlich fernsteht.

Die zweite Möglichkeit hätte nach „Columbus" nahe gelegen. Sie war bei dieser Bearbeitung des Buches nicht durchführbar. Milhaud mischt daher im „Maximilian" die Techniken, die er teils in seinen Einaktern, teils im „Columbus" angewendet hatte. Das heißt: Chöre und Instrumentalsätze von mächtig aufgetürmter Polytonalität, verhaltene lyrische Airs und rein musikalische Kontrapunkte zur Szene in der bekannten volksmäßig diatonischen Lineatur wechseln miteinander. Oft sind die Mittel flüchtig und unverbunden eingesetzt, dann wieder gibt es starke Momente, wie den Anfang oder das zweite Bild, wo der Schlagzeugdonner mexikanischer Kanonen auf die europäischen Fremdlinge niederprasselt, oder vor allem den Abschied Maximilians von seinen Freunden. Die vorletzte Szene gewinnt als einzige aus der Musik ihre stimmungsmäßige Geschlossenheit. Im ganzen vermißt man den klaren, ordnenden Willen und die ursprüngliche Anschauung, die Milhauds beste Werke auszeichnen.

Es ist denkbar, daß Milhaud gewisse Rücksichten auf die Pariser Große Oper nahm, für die „Maximilian" bestimmt war. Das kann vielleicht die Hereinnahme schwächlicher Liebesintriguen in den Text erklären, niemals aber die Gleichgültigkeit gegenüber den Fragen der künstlerischen Ökonomie und der handwerklichen Ausfeilung. Die Aufführung bedeutete ein Ereignis. Man bedenke: zum ersten Mal drang einer der berüchtigsten Atonalisten über die Schwelle der konservativsten Oper Europas. Die Aufführung war im Musikalischen sehr gut, die Dekorationen waren licht und geschmackvoll, nur die „mise en scène" von einer fatalen Opernhaftigkeit.

2.

Wie kommt es, daß die Aufführung in der Öffentlichkeit auf völlige Verständnislosigkeit stieß? Wenn man in Paris so selten moderne Sachen hört, dann müßte doch schon die Tatsache der Aufführung eines schwierigen modernen Werks anerkannt werden? In Deutschland, nicht in Frankreich. Denn die Anschauung, daß die lebenden Künstler zu fördern seien und daß die zeitgenössische Kunst an den staatlich subventionierten Instituten gepflegt werden müsse, diese Anschauung ist den Franzosen völlig fremd.

Das französische Publikum — ich spreche natürlich nicht von den Intellektuellen — kommt nicht ins Theater, um ein Werk kennen zu lernen oder sich geistig auseinanderzusetzen, es kommt auch nicht, um sein Lebensgefühl zu steigern oder um sich zu bilden, es kommt, um sich zu unterhalten. In Deutschland hört man sich eine moderne Oper an, weil ihr Autor in der Öffentlichkeit diskutiert wird. In breiten Schichten des Volkes besteht ein Interesse für die Sache, auch heute noch, trotz aller Anbetung des Interpreten. Frankreich kennt das alles nicht. Ein Besuch in der Oper ist

ein rein gesellschaftliches Ereignis. Aus dieser Einstellung erklärt es sich, daß die moderne Kunst in Paris über die Fachleute hinaus gar kein Publikum haben kann. Eine Kunst, die sich nicht reibungslos der Realität allgemein üblicher Lebensformen einordnet, hat keine Existenzberechtigung. Der Durchschnittsfranzose, auch der Gebildete, wird sich niemals bemühen, dieses oder jenes Werk kennenzulernen. Er nimmt es im besten Falle hin, wenn es ihm zufällig geboten wird. Man macht Ausstellungen und man macht Musik. In den Konzerten immerhin auch eine Menge Werke von lebenden Komponisten, mehr als durchschnittlich in Berlin. Aber niemand fragt, weshalb man sie macht und warum man gerade diese Stücke spielt und jene nicht. Daraus erklärt sich, daß immer wieder Petruschka und immer wieder Pazific 232 gespielt werden. Niemand kritisiert die überalterte mise en scène in der Opéra. Man hat keine Vergleichsmomente, und man will keine haben.

Wie stehen die jungen Musiker in dieser Umgebung? Die bedeutenden und originellen Persönlichkeiten der modernen französischen Kunst sind im eigenen Land völlig isoliert. Milhaud oder Chirico, Raynal oder Cocteau sind selbst den Gebildeten fremde Namen. Wer nur den Louvre oder das Luxembourg, wer nur die Pariser Opern kennt, erfährt überhaupt nichts vom reichen neuen Schaffen in Frankreich. Augenblicklich findet in London eine große Ausstellung französischer Malerei statt. Die Lebenden fehlen. Das ist bezeichnend für die Meinung, die man von der modernen Kunst in Frankreich hat.

Man muß diese Tatsachen kennen, um die ungeheure Bedeutung Diaghilews für das junge Frankreich zu begreifen. Diaghilew bestellte bei allen modernen Komponisten Opern und Ballette, Diaghilew zog moderne Maler zu Inszenierungen heran. Diaghilew schuf die Verbindung zwischen junger Kunst und mäzenatischer Aristokratie (denn das gibt es in Frankreich noch). Diaghilews Tod war der größte Verlust, der die moderne Malerei und die moderne Musik in Paris treffen konnte. Gewiß: Strawinsky, Ravel, vielleicht auch Roussel haben sich in Paris durchgesetzt. Aber weiß man, wie gering die Ausstrahlung dieser Künstler bleibt, weiß man, daß Strawinsky in Paris eine Angelegenheit der russischen Emigranten ist? Auch Honegger ist durchgedrungen. Er konnte es, weil er als Musiker das Kompromiß mit jener Richtung geschlossen hat, der ganz Frankreich zujubelt: dem Wagnerismus. (Die Begeisterung der Franzosen für die nach unserer Meinung denkbar unromanische Kunst Wagners bestätigt übrigens, was vorhin über die Einstellung des französischen Publikums zur Musik gesagt wurde. Wagner stellt unter allen großen Komponisten die geringsten Anforderungen an die geistige Konzentrationsfähigkeit des Hörers.) Honegger eroberte trotzdem noch nicht die große Oper. Man kann sich vorstellen, was es nun für einen in der französischen Öffentlichkeit weniger anerkannten Musiker wie Milhaud bedeutete, an diesem repräsentativen Institut mit einem abendfüllenden Werk herauszukommen. Aber die kunstpolitische Seite der Première wurde ignoriert.

Es ist durchaus möglich, daß die Annahme des „Maximilian" an der Grande Opéra nicht zuletzt auf die hohe Wertschätzung zurückzuführen ist, die Milhaud in Deutschland genießt. Denn so wenig sich der Durchschnittsfranzose um alles kümmert, was außerhalb seiner vier Wände und seiner persönlichen Verluste durch die „crise" liegt, so groß ist die Hochachtung vor der künstlerischen Tatkraft in Deutschland bei allen

Franzosen, die das deutsche Geistesleben von heute kennen. Gerade wenn man die Originalität und Eigenart der modernen französischen Kunst bewundert, wird man diese Tatsache zwar ohne chauvinistische Eitelkeit, aber doch mit allem Nachdruck in einem Augenblick zitieren dürfen, wo die deutsche Kunstpflege durch äußere Umstände aufs schwerste bedroht ist.

Gestern, heute, morgen

Hans David

Der Beitrag war für die Diskussion des vorigen Heftes gedacht. Er kann auch jetzt noch veröffentlicht werden, weil er der Erkenntnis der heutigen Situation im allgemeinen dient.

Der Abbruch des Krieges 1918 gab endlich wieder den Blick frei für jene Welt der kulturellen Erscheinungen, die einer nach Vernichtung strebenden Zeit gleichgültig bleiben mußte. Das Reich des Geistes zeigte sich in maßloser Verwirrung. Auffassungen, Ziele, Werte waren bedeutungslos geworden; veränderte und neue Menschen setzten sich mit Meinungen und Charakteren auseinander, deren Gültigkeit bereits zerfallen war. Unterdrückte Strebungen, neuartige Ideen gewannen Macht, in einer trüben Gegenwart Verheißungen einer vielleicht glücklicheren Zukunft. Die kulturelle Lage umschloß nunmehr die Verpflichtung, den aufbauenden Kräften Möglichkeiten der Entfaltung zu geben. Das bedeutete im musikalischen Leben Bemühung um dreierlei. Den erwachenden Talenten war klangliche Verwirklichung der Arbeiten zu sichern, damit der Produzierende tiefere Kontrolle über Prägung und Wirkung des hingestellten Gebildes gewinne. Dem Publikum waren durch Aufführungen und fruchtbare Hinweise die neuen Bewegungen und die Werte der nunmehr modernen Musik zu verdeutlichen. Und zugleich war eine Zusammenfassung der Strömungen, die in den einzelnen Ländern unabhängig voneinander in gleicher Richtung vorstießen, zu versuchen. In den überkommenen Musikbetrieb ließen sich diese Aufgaben nicht einfügen. Die Internationale Gesellschaft für neue Musik übernahm es, Aufführungen moderner Werke und einen übernationalen Austausch zu organisieren; „Melos" versuchte in Parallele hierzu, die Lösungen der unausweichlichen Fragen von der theoretischen Seite aus zu erfassen.

Die Verhältnisse wandelten sich. Die neue Musik erhob sich zu reinerem Stil und setzte sich in bedeutsamem Maße durch. Eine nicht unbeträchtliche Kenntnis der Produktion auch fremder europäischer Länder wurde ermöglicht. Sinn und Gehalt der neuen Formungsweisen konnten in wesentlichen Hinsichten geklärt werden. Dennoch durfte der Erfolg keineswegs völlig befriedigen. Die Ausbreitung der neuen Kunstideale führte zu Grenzen, die sich nicht wesentlich ausdehnen ließen. Das Publikum beispielsweise der Abonnementskonzerte in vielen Städten wollte, bequem und genüßlerisch, den Kreis der Darbietungen, die fast ausschließlich von Mozart bis zu Brahms oder Strauß leiteten, nicht erweitert sehen; es zeigte sich, daß viele Menschen, denen Musik eben lediglich eine unverbindliche Gelegenheit zu vagen Träumen bedeutete, eine geistigere Einstellung zu der Tatsache einer akustischen Kunst nicht finden konnten. Derart veränderten sich die bestimmenden Einsatzpunkte für Betrachtungen über das musikalische Leben der Gegenwart. Es war nötig, daß man die Begrenztheiten der geistesgeschichtlichen Situation genauer erfaßte. Die Struktur des Publikums, das Ver-

hältnis zwischen praktischen Institutionen und den Schichten, denen sie dienten, die Einsicht, wer Musik betreibe, warum und wie dies geschehe, erwiesen sich als beherrschende Probleme. Zugleich wurde wichtig, zu erkennen, wie Einstellung und Bildung des Hörers vertieft, ernsthafte Bemühung um die Kunst als geistige Erscheinung erweckt werden könne. Indem die vervielfältigte und zu vervielfältigende Musik in dieser Zeit ungeheure Bedeutung gewann, wurde es zugleich notwendig, sich mit den Voraussetzungen, Möglichkeiten und Verwirklichungen der durch Apparat und trockenste Geschäftskalkulation bedingten Musik kritisch zu beschäftigen. So bezog die Auseinandersetzung mit den musikalischen Erscheinungen der Gegenwart zunehmend soziologische, pädagogische, technisch-organisatorische Gedankenkomplexe ein. Der Kreis der zu behandelnden Fragen hat sich außerordentlich erweitert. Der Raum für umfassende Darstellungen, das Interesse für gleichsam philosophische Grundlegungen ist fortgefallen; es erwuchs die eigentlich noch schwieriger zu erfüllende Verpflichtung, Zustände und Entwicklungen in knappsten Ausführungen auf ihre Eigenart zu prüfen.

Die politische und kulturelle Geschichte der Gegenwart wird immer deutlicher Auswirkung wirtschaftlicher Zusammenhänge. Die Tötung von Millionen tatkräftiger Männer, die durch den Krieg bedingte und durch Inflation fortgeführte Vergeudung von Milliardenwerten in jeder Währung, die geradezu irrsinnige Verteilung der Lasten, die sich nach dem unseligen Ausgang des Krieges infolge der Verblendung der Friedensdiktatoren und ihrer Nachfolger ergab, hat logischerweise zu einer allgemeinen Wirtschaftskatastrophe geführt, die in Deutschland und Deutsch-Österreich ein bereits unübersehbares Ausmaß angenommen hat. Man hofft nunmehr, durch Senkung des Lebensstandes Erleichterung für die wirtschaftliche Abwicklung zu gewinnen. Die hierdurch bedingte Drosselung aller noch verfügbaren Ausgaben bedeutet in erschreckender Deutlichkeit vorzugsweise Abbau der Kultur. Kunst und Bildung gelten als Luxus; man ordnet sie ein als Industriezweig, der eine kleine Zahl von Arbeitenden beschäftigt und unverhältnismäßig viel Geld kostet. Die Stillegung von ein paar größeren Fabriken macht mehr Menschen arbeitslos als die Auflösung aller deutschen Orchester und Theater — warum, sagt man, seien Institutionen aufrechtzuerhalten, die, einer beschränkten Zahl von Menschen Unterhaltung oder Vergnügen bereitend, eine Funktion erfüllen, die doch selbst vom schlechtesten Tonfall für eine viel größere Menge von Leuten vollzogen wird? Gespart muß werden; man fängt damit dort an, wo man mit geringster Mühe, angesichts schwächster Organisationen sparen kann. So wird „Abbau der Kultur" zum Leitgedanken für das Tun unserer Gegenwart. Zugleich bietet die miserable wirtschaftliche Lage der noch bestehenden Institutionen einen nur allzu willkommenen Vorwand dafür, daß man sich weiter nicht bemüht. Das trifft vor allem die moderne Musik. Sie kostet Aufführungsgebühren und schreckt, sagt man, das Publikum ab; so schaltet man sie einfach aus den Programmen aus. Man setzt hier wie nunmehr fast überall die ungünstigste Vorstellung, die man von Charakter und Begehren des Publikums bilden kann, voraus und läßt von solch vorgefaßter Meinung die Entschlüsse oder vielmehr den Verzicht auf Entschlüsse bestimmen. Bei Tonfilm und Rundfunkprogramm tritt ähnliche Einstellung in einfach beschämender Weise zutage; es hat sich vielfach gezeigt, daß der Geschmack des Publikums wesentlich besser war, als der Durchschnitt der Produktion annahm. Aber freilich — schlechte Musik oder banalste Filmklischees zu

machen und sich darauf zu berufen, daß das Publikum sie so wolle, ist unendlich viel leichter, als gute Musik oder Filme so zu machen, daß das Publikum sie wirklich will. Es kommt hinzu, daß der Hang zur Bequemlichkeit, der sich nunmehr fast überall im kulturellen Leben breit macht, häufig einfach aus Mangel an Zivilkurage erwächst. Die Zeiten sind ja so trostlos schlecht; wie könnte man es da wagen, neue, ungewöhnliche oder gar anspruchsvolle geistige und künstlerische Dinge zu wollen? Solche Grundhaltung, geradezu verbrecherisch gegenüber einer Nation, deren höchster Ruhm es durch ein Jahrhundert war, ein Volk der Dichter und Denker zu heißen, würde in ihren Auswirkungen — die übrigens bei politischem Umschwung sich noch wesentlich steigern müßten – weit größere und folgenschwerere Verwüstungen anrichten, als gegenwärtig auch nur annähernd erschlossen werden kann. Mit äußerster Kraft und klarem Willen gegen die Zermürbung der geistigen und künstlerischen Kultur Deutschlands zu arbeiten, ist gegenwärtig erste Pflicht jedes kulturell eingestellten Menschen. Wir müssen uns bemühen zu erfassen, wie kulturelle Arbeit noch möglich ist und wie sie geleistet wird. Mehr noch als bisher gilt es, von abstrakten Philosophemen abzusehen und konkrete Geschehnisse in ihrer vorbildlichen oder verwerflichen Bedeutung aufzuzeigen. Wichtig bleibt hierbei auf lange Zeit das Bewußtsein, daß ohne verantwortungsvollen und ernsthaft strebenden Willen weder ein Mindestmaß musikalischer Kultur erhalten werden, noch die in jedem Gebiet der Musikausübung fühlbare Umschichtung zu einem in geschichtlichem Sinn positiven Ergebnis führen kann.

Musik und Wirtschaft

Eine Wander-Oper

Erbprinz Heinrich Reuß

Ein Teil der Presse brachte kürzlich eine Notiz über die Bildung einer Reichsoper. Zur Richtigstellung und zur näheren Erklärung sei folgendes gesagt: die Situation verlangt ein brauchbares Instrument zur Bespielung der Städte, die nie eine eigene Oper besaßen oder die sie jetzt verloren haben (und etwa noch verlieren werden). Eine Konkurrenz für die bestehenden Operntheater und den Umkreis, den sie versorgen, bleibt völlig ausgeschlossen. Ebenso muß klar ausgesprochen werden, daß durch ein solches Unternehmen keineswegs der Abbau von bestehenden Operntheatern begünstigt werden kann und darf. Der enge Konnex, der mit dem Bühnenverein und der Bühnengenossenschaft gehalten wird, würde dafür sorgen, daß hier eine Schädigung nicht eintreten kann.

Bis zum letzten Jahre bestand die Berliner Kammeroper, die wegen des Wegfalls der staatlichen Subventionen am 31. März 1931 geschlossen werden mußte. Sie hatte vornehmlich die Aufgabe, den politisch bedrohten Grenzlanden und den Randstaaten deutsche Opernkultur zu bringen. Diese Aufgabe ist in vortrefflicher Weise geleistet worden. Die im Entstehen begriffene Wanderoper (ihr Name steht noch nicht fest) wird diese Aufgaben zu übernehmen, fortzusetzen und zu ergänzen haben, indem sie solche Städte hinzunimmt, die ihre Oper verloren haben. Wichtig ist, daß sogleich eine Orga-

nisation vorhanden ist, die hier in die Bresche springt und die einem Unternehmertum zuvorkommt, das mit minderwertigen Kräften und Leistungen die Idee und den Sinn solcher Opernaufführungen im Reich entwerten kann. So soll der Sinn dieser neuen Unternehmung sein, daß mit fanatisch begeisterten jungen Menschen unter Führung besonders fähiger Männer eine künstlerisch zum Ensemble gebildete Gemeinschaft entsteht, die zunächst in einer Vorarbeit von etwa drei Monaten musikalisch, sprachlich, gesanglich, rhythmisch geschult wird, um dann einige Wochen zu reisen.

Die „Gemeinnützige Vereinigung zur Pflege deutscher Kunst" hat sich bereitwillig für diese erweiterte Aufgabe zur Verfügung gestellt, und die maßgebenden staatlichen Stellen haben ihr lebhaftes Interesse bekundet, ebenso Vertreter des deutschen Bühnenvereins, der Bühnengenossenschaft, der Staats- und Städtischen Oper Berlins, der Reichsrundfunk-Gesellschaft und des preußischen Parlaments (neben verschiedenen privaten Persönlichkeiten). Ein Arbeitsausschuß, dem Vertreter der genannten Organisationen angehören, ist bereits seit einigen Wochen mit den Vorarbeiten befaßt.

Um die Ruhe und die Stetigkeit der Ausbildung nicht zu gefährden und um sogleich etwas Wertvolles zu schaffen, wird für diesen Winter nur an eine kurze Reisezeit gedacht, an die sich im Sommer die eigentliche Studioarbeit und vom Herbst 1932 ab eine mehrmonatliche Spieltätigkeit anschließen soll. Was in diesem Winter ein (hoffentlich schon weitestgehender, gelingender) Versuch sein soll, wird dann im Herbst endgültig und ernsthaft stabilisiert werden können.

Nur auf dem festen Fundament einer hochstehenden Gesangstechnik, einer genauen körperlichen, regielichen, sprachlichen und musikalischen Schulung ist ein Reise-Ensemble aufzubauen, das, im Gegensatz zu den stehenden Operntheatern mit ihrem oft lastenden Zwang zum Betrieb, seine Opernaufführungen zu einer vorbildlichen Leistung gestalten kann. Heute ist nur noch Kunst berechtigt, die aus der größten Arbeit die höchste Leistung erbringt. Halbe Leistungen verfallen mit Recht den Abbaumaßnahmen.

Wenn es gelingt, hier eine Organisation zu schaffen, wie sie allen Beteiligten vorschwebt, so dürfte damit mit sehr geringen Mitteln etwas Wertvolles, sogar etwas Einmaliges für die Entwicklung deutscher Theaterkultur geleistet werden.

Planwirtschaft

Hans Mersmann

Die folgenden Zeilen sind lediglich als Ausgangspunkt einer Diskussion gedacht, die an den Vorschlägen G. Schünemanns einzusetzen haben.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltete vor einiger Zeit einen Diskussionsabend über die Musik in der Wirtschaftskrise. Besuch und das (von einigen Ausnahmen abgesehen) Niveau der Diskussion zeigten, wie wenig die Musiker selbst ihre Lage erkannt haben und an gemeinsamer Lösung der dringendsten Gegenwartsfragen interessiert sind. Sie suchen noch immer die Gründe für den Rückgang ihrer Existenz in Radio und Sport, in böswilliger Konkurrenz oder, wie es heute so bequem ist, in den Maßnahmen des Staates. Gerade dieser letzte Gesichtspunkt hat jetzt wieder gute Konjunktur. Es ist so überzeugend, von einem „Kulturbolschewismus" zu sprechen, daß das alte Schlagwort nur hervorgeholt zu werden braucht, ohne daß

man sich erst die Mühe machen müßte, es neu zu lackieren. Aber selbst dieses Schlagwort setzt eine gewisse Aktivität voraus; vielen Musikern fehlt auch diese. Sie werden „durch drohende Wetterzeichen, durch leere Konzertsäle, Nachlassen der Engagements, Absinken des Unterrichtswesens, aus der Ruhe geschreckt und beschwören unsere Zeit und unser Musikleben: stille zu halten und umzukehren". Diese Worte sprach an jenem Diskussionsabend Georg Schünemann in seinem Referat „Wie können wir die Arbeitsnot in der Musik steuern?"[1])

In diesem Referat lag der eigentliche Sinn des Abends. Es enthielt neue und lebendige Gedanken, die nicht am Schreibtisch entstanden, sondern von nüchterner Erwägung ihrer Ausführbarkeit bestimmt wurden. Es ist nötig, hier nochmals auf sie einzugehen, vor allem, weil sie nicht nur ausgesprochen wurden, sondern weil an ihrer Verwirklichung heute bereits intensiv gearbeitet wird.

Im Mittelpunkt der Vorschläge Schünemanns steht der Rundfunk. Mit Recht, denn er ist heute der einzige große Unternehmer, der das Verhältnis von Angebot und Nachfrage in der Musik entscheidend beeinflussen kann. Seine Aufgaben, die sich aus der heutigen Situation ergeben, wurden noch einmal scharf begrenzt. Die Ablehnung der Schallplatte als Konzertersatz sollte zu einer täglichen Beschäftigung arbeitsloser Musiker führen, deren Qualität anerkannt oder nachgewiesen ist. Die Verwendung des Lautsprechers zu gewerblichen Zwecken, vor allem in Gastwirtschaften muß besteuert werden. Es sollte nicht möglich sein, daß der Besitzer eines Cafés sich für die monatliche Rundfunkgebühr von zwei Mark einen billigen Ersatz für die abgebaute Kapelle leisten kann. Schünemann fordert im Zusammenhang damit, daß auch die Filmbühnen wieder Musiker beschäftigen sollten, daß man ihnen in diesem Falle die Vergnügungssteuer erlassen solle, und weist auf den Erfolg hin, den die Lewis-Ruth-Band vor kurzem im Kapitol hatte, als sie den Film „Alte Berliner Schlager" durch ein richtiges Konzert illustrierte.

Diese Wege hat der Rundfunk teilweise beschritten, oder es handelt sich um Fragen, welche die Öffentlichkeit schon längere Zeit beschäftigen. Für den Musiker ebenso wichtig sind die anderen Vorschläge Schünemanns, die sich mehr mit der inneren Struktur der Musikarbeit im Rundfunk beschäftigen. Die Forderung nach einer breiteren Basis muß nachdrücklich unterstützt werden. Mehr Musiker in die Kulturbeiräte, engere Verbindung mit den Musikerorganisationen, eine auf gegenseitiges Vertrauen gegründete Zusammenarbeit. Hier ist es der Rundfunk, der die Initiative zu ergreifen hat. Er müßte sich freiwillig zu einem kleinen Teile seines absoluten Selbstbestimmungsrechts begeben und hätte davon den moralischen Gewinn, mit der Musikerschaft zu arbeiten, statt, wie man an vielen Stellen noch immer meint, gegen sie.

In ähnlicher Weise untersucht Schünemann das Konzertleben und fragt, wie man seiner absoluten Desorganisation abhelfen könne. Er verlangt eine zentrale Stelle, die eine gewisse Planwirtschaft im Konzertbetrieb zunächst äußerlich durchführt, die verhindert, daß Konzerte sich dauernd überschneiden, daß gleiche Werke sich zu oft wiederholen. Mit seinem Vorschlag von Kollektivkonzerten, der Verlegung von Kon-

[1]) Inzwischen im Februarheft der „Musikpflege" erschienen.

zerten in kleine Säle in die Arbeiterviertel, einer stärkeren Organisation der Hörerschaft begegnet er Anregungen, wie sie beispielsweise auch der Deutsche Konzertgeberbund in letzter Zeit gab. Wenn er die Wiedereinführung von Volkskonzerten auf öffentlichen Plätzen fordert, deren Verwirklichung heute gar nicht schwer wäre, so scheint der Fragenkreis, der sich bis zur Volksmusik weitet, geschlossen.

Alle diese Gedanken sind lebendig und fruchtbar. Sie enthalten keine unausführbaren Vorschläge, aber ihre Verwirklichung ist an die eine Voraussetzung geknüpft: daß der zentrale Gedanke einer musikalischen Planwirtschaft von allen, Organisatoren und Verbrauchern, erkannt und durchgeführt wird. Richtige Verteilung der Kräfte, Anpassung an die Forderungen der Zeit, Eingliederung jedes einzelnen an irgendeiner Stelle in den Organismus der Musikwirtschaft, Nutzbarmachung möglichst aller brach liegenden Kräfte bei rücksichtsloser Durchsetzung des Qualitätsstandpunkts, das ist der einzige Weg, der zu einer wirklichen Planwirtschaft führt. So kann vielleicht gerade die Not das erzwingen, was in allen besseren Zeiten hoffnungslos schien: eine Zusammenfassung und Einigung derer, die in der gleichen Richtung arbeiten.

Rundfunk - Film - Schallplatte

Nationale und internationale Phonothek

Georg Schünemann

Seit dreißig Jahren werden in vielen Ländern Phonogramme und Schallplatten zu allen Gelegenheiten, zu vielfachen Zwecken und Studien aufgenommen. Man verkauft aktuelle Aufnahmen und Tagesliteratur, sammelt Dialekte, Volksmusik, exotische und historische Aufnahmen, Tierschreie, Menschenstimmen, Reden berühmter Männer, Fremdsprachen — kurzum das gesamte Gebiet akustischen Lebens wird festgehalten. Diese Sammlungen führen zur Gründung von wissenschaftlichen Lautarchiven, so in Wien im Jahre 1899 durch Siegmund Exner, in Berlin im Jahre 1900 durch Carl Stumpf, in Paris durch Prof. Azoulay („Musée de la Parole"), in Amerika durch Franz Boas. Überall werden Archive angelegt, die den verschiedensten Sprach- und Musikstudien dienen sollen. Zunächst ist das Hauptziel: eine möglichst reichhaltige Sammlung zusammenzubringen; man gibt Missionaren Aufnahmeapparate mit (das geschieht besonders vom Berliner Phonogramm-Archiv), nützt jede Gelegenheit bei der Durchreise von Völkergruppen aus und erhält im Weltkrieg einen außerordentlichen Zuwachs an Aufnahmen durch Gesänge und Sprachaufnahmen der Kriegsgefangenen. Die Archive wachsen und mit ihnen die Arbeiten über die verschiedensten Gebiete sprachlichen und musikalischen Lebens. Auch die Leichtigkeit der Aufnahmetechnik wie die Verbreitung der Schallplatten führen zu neuen Gründungen; man findet Sammlungen in Hamburg,

München und Leipzig, in Ungarn, Bulgarien, Rumänien, Tschechoslowakei, Polen, Lettland, Norwegen, Niederlande, Dänemark, Finnland, England, Island, Griechenland, Rußland, Amerika, Argentinien. Und alle diese Archive, von denen wir wissen, umfassen noch nicht das gesamte Material. Wir haben überall gleiche Interessen, gleiche Bemühungen — doch keiner weiß viel vom andern. Nur durch Zufall hört man von der Sammlung dieses oder jenen Landes, weil die wissenschaftliche Ausnützung des Materials, die eigentlich erst von Berlin, Wien und Budapest in Angriff genommen wurde, noch in den ersten Anfängen steht.

Zu den wissenschaftlichen Archiven kommen noch die großen Sammlungen der Schallplattenfirmen, die zum Teil wissenschaftlich wertvolles Material enthalten, die aktuellen und modernen Aufnahmen und schließlich die Aufnahmen der Sendegesellschaften und wissenschaftlichen Institute (Heinrich-Hertz-Institut, Rundfunkversuchsstelle, Psychologische und Physiologische Institute). Der Umkreis ist kaum in seiner ganzen Weite zu übersehen. Und doch ist es unumgänglich nötig, daß endlich einmal eine Stelle gefunden wird, bei der alle Meldungen über die Archive zusammenlaufen und von der Auskünfte und Nachrichten gegeben werden können.

Eine solche Stelle soll beim Völkerbund geschaffen werden. Auf Anregung von Bela Bartók und Karol Capek befaßt sich das Institut international de Coopération intellectuelle (Sitz in Paris) mit der Ausarbeitung von Vorschlägen, wie eine Zentralstelle für alle Fragen der Schallplatten, soweit sie kulturell und wissenschaftlich wichtig sind, ins Leben gerufen werden kann. In musikalischer Hinsicht sollen drei große Gebiete erfaßt werden: einmal die Volksmusik in weitestem Sinn des Wortes, zum andern Aufnahmen historischer Musik, soweit sie wissenschaftlichen Ansprüchen genügen, und zum dritten Aufnahmen zeitgenössischer Musik, die unter Leitung oder Kontrolle des Autors hergestellt sind. Diese Aufnahmen müssen von den einzelnen Ländern zusammengestellt und der Zentrale gemeldet werden. Es muß also in jedem Land eine Art musikalischer Phonothek geführt werden, in der alle Aufnahmen eingeschrieben sind, die für die angegebenen Gebiete in Betracht kommen, natürlich auch Unterrichtsfragen, Experimente und aktuelle Aufnahmen. Von der nationalen Sammelstelle werden alle Aufzeichnungen zur gemeinsamen internationalen Phonothek weitergegeben. Diese veröffentlicht einen Katalog, der in Perioden erscheint und mit der Zeit eine Übersicht über alle nationalen Sammlungen vermittelt.

Eine zweite wichtige Aufgabe ist die des internationalen Austauschs der Schallplatten und Phonogramme. In kleinerem Maßstab wird ein solcher Austausch vom Berliner Phonogramm-Archiv schon heute durchgeführt. Wichtiger aber ist eine internationale Verpflichtung zum Plattenaustausch, um eine möglichst vollständige Übersicht über die einzelnen Länder zu bekommen. Bei mechanischer Musik ließe sich auch ein Ausleihen von Dubletten durchführen; vielleicht wäre es sogar möglich, von jeder Aufnahme eine Kopie an die internationale Sammelstelle zu schicken.

Eine internationale Phonothek könnte für Wissenschaft und Kunst von unabsehbarer Bedeutung werden. Jeder Musiker könnte sich schnell Einblick verschaffen in die gesamte Musik, die von irgend einem Volksstamm Afrikas oder Asiens aufgenommen wurde, die gesamte Folkloristik könnte von Grund auf neu

aufbauen und den internationalen Verknüpfungen nachgehen, jeder Komponist wäre in authentischen Aufnahmen zu hören, jede Zeitepoche in national-bedingter moderner Wiedergabe, ja selbst die Tagesliteratur – Tanzmusik nnd Schlager – könnte späteren Geschlechtern zur Beurteilung unserer Zeit wichtiges Material liefern. Der Möglichkeiten sind so viele, daß man nur wünschen kann, die Vorschläge und Wünsche der Pariser Kommission fänden beim Plenum des Völkerbundes Unterstützung und vor allen Dingen die nötigen Mittel zur Durchführung.

Ist die Idee in ihren Grundzügen gesichert, so wird die Frage der Katalogisierung mechanischer Musik auftauchen. Hier gibt es noch keine ausreichende Anleitung. Sie wird nach dem Material verschieden sein, auf jeden Fall aber zu einer internationalen Verständigung darüber führen müssen, welche Angaben für die Aufnahmen unbedingt nötig sind. Heute stehen wir bei diesem Problem, das ich ein anderes Mal im Zusammenhang behandeln werde, noch vor größten Meinungsverschiedenheiten. Ich bin aber überzeugt, daß wir, ebenso wie in der Bibliothekswissenschaft, zu bindenden Vorschriften in der Katalogisierung der mechanischen Musik kommen werden. Ohne Zweifel ist hier eine neue Wissenschaft im Entstehen. Sie wird sich über die Fragen, die zu behandeln sind, bald klar sein, aber ihre Lösung wird sich nicht so schnell finden lassen. Man denke nur an exotische Musik, Folklore, Text, Aufnahme, Sänger, Sprecher, Instrumente, Gelegenheit, Zeit, Dauer, Technik, Wiedergabe. Jedes einzelne Gebiet ist ein Problem für sich. Und dazu kommen noch die äußerlichen Momente: Schallplatte, Phonogramm, Tonfilm, Länge, Größe, Tonhöhe, Geschwindigkeit usw. Das sind Aufgaben, die mit der Einrichtung jeder Phonothek zur Behandlung stehen. An ihrer Lösung mitzuarbeiten, werden alle berufen sein, die Erfahrung und technischen wie musikalischen Einblick in mechanische Aufzeichnungen besitzen. Denn die Geschichtsforschung wird sich in Zukunft nicht nur an unsere Bibliotheken, vielleicht noch mehr an unsere Phonotheken halten. Sorgen wir dafür, daß unsere Epoche – die erste, die sich auch akustisch der Nachwelt erhält – ihre Verantwortung erkennt und neben Einzelsammlungen die große nationale Phonothek schafft, die Grundlage alles Wissens um unsere Musik, um unsere musikwissenschaftliche Arbeit und musikalische Kultur!

Georges Auric als Tonfilmkomponist

Eberhard Preußner

René Clairs neuer Film „Es lebe die Freiheit“ mag vielleicht weniger als seine beiden ersten Filme „Unter den Dächern von Paris“ und „Die Million“ für die speziell filmkünstlerische Entwicklung von Bedeutung sein, vielleicht mag auch die herrliche Idee dieses Freiheitsfilms im Bild nicht überall klar verwirklicht worden sein, in einer Hinsicht ist dieser dritte Film René Clairs wegweisend: in musikalischer. Georges Auric scheint sich auf die Zusammenarbeit mit seinem Regisseur besonders gut verstanden zu haben. Es gibt kaum einen Tonfilm, in dem die eigentliche Aufgabe der Musik für den Film so klar erkannt worden ist wie in „Es lebe die Freiheit“. Auric ist ein Meister

der Tonfilmkomposition. Seine Musik drängt sich nie hervor, sie ist ungewöhnlich feinfühlig, gradezu diskret instrumentiert und steht trotzdem durchaus im Vordergrund. Sie ist alles andere als Begleitmusik, sie führt und bindet die filmische Handlung. Diese ist phantastisch, sprunghaft-wechselnd; indem mehrere Handlungen kontrapunktisch gegeneinander geführt werden, wechseln die Bilder und Schauplätze so schnell, werden Beziehungen im Geschehen nur ganz zart und fern-verschwommen angedeutet, daß vieles unverständlich bliebe, wenn nicht die Musik hinzukäme: als Leitmotiv im eigentlichen Sinne. Die Musik, ziemlich scharf geschieden in Teile: Freiheitsgesang – Liebesgesang – Naturlied – Arbeitslied stellt die feinen, übrigens auch in der Filmidee nie real gemeinten Beziehungen und Übergänge her (z. B. Gefängnis und Fabrik), überträgt die Bewegung des laufenden Bandes, des Gefängnismarsches in eine leichte, feingliedrige Musik, die der feinen, nie ins Pathetische verfallenden Ironie des Ganzen aufs Beste angepaßt ist. Erstaunlich die Vielseitigkeit Aurics im Ausdruckhaften: ihm steht eine anscheinend besonders für den Tonfilm geeignete Instrumentierungskunst zur Verfügung (z. B. die feine Verwendung des Glockenspiels); und er weiß die menschliche Stimme so auszunutzen wie vor ihm kein Tonfilmkomponist (Sprechgesang, Flüstergesang, Chor, Chanson). Wie in der Million die Operngeste parodiert wird, so enthält auch dieser Tonfilm eine schlagende Parodie auf die Musik. Diesmal werden der sentimentale Sänger und der Salon-Geiger (auch tonlich eine bewundernswerte und voll geglückte Idee, Stimme und Instrument zweistimmig im Tonfilm zu bringen!) parodiert; nicht nur ihre Musikdarbietung, sondern auch die unwahre sentimentale Hingerissenheit der Tischgesellschaft, der der Sänger und der Geiger aufspielen, werden in einer Form enthüllt, wie das nur dem Film möglich ist. Diese Stelle zeigt wieder einmal, daß die neue Kunst des musikalischen Tonfilms sich am reinsten als Parodie auf alte Musikformen äußert.

René Clair und Georges Auric zusammen haben einen herrlichen Tonfilm geschaffen. Als stummer Film ist „Es lebe die Freiheit" undenkbar, aber, das ist gerade sein Vorzug, als Tonfilm, als musikalischer Tonfilm, gehört er zu den wenigen Filmen, die den Musiker angehen. Was Eisensteins „Sentimentale Romanze" nur andeuten konnte, was die Micki-Mausfilme für die Kleinkunst bedeuten, das ist dieser Film für den kommenden ernsthaften Musikfilm.

L'Arlésienne,

Ein Tonfilm mit Musik von Bizet

Kurt London

Während eines kurzen Aufenthaltes in Zürich hatte ich zufällig Gelegenheit, diesen französischen Film zu sehen, von dem man in Frankreich viel Wesen gemacht haben soll, der aber aus verschiedenen Gründen, nicht zuletzt wegen der fremdsprachlichen Dialoge, in Deutschland nicht zu sehen sein wird.

Der auch hierzulande nicht unbekannte Regisseur J. de Baroncelli hat den Versuch gemacht, Daudets Erzählung von dem Mädchen aus Arles und Bizets „l'Arlésienne"-Suite einander anzugleichen, Stimmung und Folklore von Fabel und Musik volks-

stückmäßig zu ergänzen und mit den Mitteln des musikalischen Tonfilms zu verlebendigen. Ein Versuch, der zwar im großen Ganzen mißglückte, aber doch mancherlei Interessantes und Schönes aufweist, der vor allem den Beweis erbringt, daß die mittlere französische Filmproduktion in den letzten Jahren gewaltig vorangekommen ist und der deutschen zum mindesten nicht mehr nachsteht.

Zwar hat man in Joinville die Periode der „cinéromans" noch nicht völlig überwunden, epische Breite zerstört allzu oft die gerade für den Film unentbehrlichen dramatischen Steigerungen, überdies liebäugelt man hin und wieder mit Hollywood und dem zuckersüßen kalifornischen Kitsch. Auch blieb das südfranzösische Kostüm den (sehr mittelmäßigen) Darstellern sichtlich fremd; den Eindruck folkloristischer Echtheit vermittelten lediglich einige Volksszenen (etwa in der Stierkampfarena) und wunderschöne Landschaften. Sonst war die Machart unverkennbar international in ihrem blassen Stil. Die Darsteller mimten kräftig drauf los, vom Regisseur kaum gebändigt; das ist oft so in französischen Filmen, wenn nicht überlegene Geister wie Clair oder Duvivier auch die letzten Reste der Schmiere vertilgen und dem gallischen Esprit zum Siege verhelfen.

Dennoch: wenn man an die unerträgliche Operettenseichtheit der deutschen Durchschnittsproduktion denkt, möchte man diesen echten Kitsch der Franzosen dem verlogenen bei uns immer noch vorziehen . . .

Bis zum gewissen Grade neu war der Versuch, ein Musikwerk gleichsam zur Basis eines großen Spielfilms zu machen. Bizets Musik, sehr stark gekürzt und umgestellt, klingt auf zur Illustration schöner Landschaftsbilder, bildet Ruhepunkte, verbindet seelische Vorgänge mit tatsächlichen Geschehnissen und gibt einer Reihe von Volks- und Tanzszenen den Rhythmus. Ihre Wiedergabe überraschte durch die Exaktheit und den guten Klang des Orchesters, kein Wunder, hatte doch Pierre Monteux, der Klemperer von Paris, sein vorzügliches Orchester selbst dirigiert.

Reflexion an dieser Stelle: warum legte man bisher in Deutschland so wenig Wert darauf, große Dirigenten auch dem tönenden Film nutzbar zu machen? Hier wurde eine Unterlassungssünde begangen, die so schnell wie möglich wieder gut gemacht werden muß. In der Zusammenarbeit mit solchen Künstlern würde dem Fiasko der Filmmusik, das mit mikroskopischen Ausnahmen seit dem Tonfilm vollständig zu sein scheint, Einhalt geboten werden können. Einmal muß doch das Gewissen der Filmproduzenten schlagen . . .

Ohne Schlager ging es auch bei diesem französischen Film nicht ab. Es war ein sehr pariserisches Chanson über die Tatsache, daß man aus Liebe nicht stürbe, ein Lied, das sinnigerweise durch den Inhalt des Films ad absurdum geführt wurde: der jugendliche Held stürzt sich liebeskrank zu Tode. Immer noch nicht neigt sich die Schlagerseuche ihrem Ende zu, bleiben die Schlager auf solche Filme beschränkt, die sich ihrer Art nach dafür eignen. Erst wenn diese Weltkrankheit in ihre Schranken gewiesen sein wird, dürfte es größeren Raum für gute Musik im Film geben.

Das deutsche Filmkontingentgesetz beraubt uns der Möglichkeit, eine wirkliche Übersicht über die Entwicklung der außerdeutschen Filmproduktion zu gewinnen. Doppelt wichtig bleibt es darum, zu erfahren, inwieweit der künstlerische Status des deutschen Films im Verhältnis zum Ausland gesunken ist.

Ausland

Musizierendes Afrika

Schmidt-Lamberg

Es handelt sich heute nicht darum, eine kulturwissenschaftliche Abhandlung über afrikanische Musik zu schreiben, unser Ziel besteht vielmehr darin, nachzuweisen, daß die moderne Musik der Weißen mit ihren typischen Musikinstrumenten immer mehr sich Eingang auch in das dunkle Afrika verschafft. Um darüber Klarheit zu erlangen, dient wohl am besten eine Übersicht über die Ausfuhr von modernen Musikinstrumenten und Noten europäischer und amerikanischer zeitgenössischer Musik nach Afrika. In der Tat hat sich der Export von Musikinstrumenten aller Art nach Afrika in den letzten beiden Jahrzehnten außerordentlich gehoben. Zunächst kann man die kulturell bedeutsame Tatsache verzeichnen, daß nicht nur die Blasinstrumente, also Trompeten, Klarinetten, Posaunen u. a. heute in großer Zahl nach dem afrikanischen Kontinent befördert werden, auch die höheren und schwieriger zu behandelnden Instrumente nehmen in der Ausfuhrzahl nach Afrika von Monat zu Monat zu. Allein die Ausfuhr von Pianos und Flügeln hat sich besonders nach der Südafrikanischen Union in umfangreicher Art gehoben, es handelt sich hier um eine Zunahme von 1728 Stück Pianos und 507 Flügeln im Vorjahre laut Bericht der englischen Reichsunion der Musikinstrumentenfabrikanten. Wenn man nun den Einwand erheben wollte, daß diese Zahl der eingeführten Pianos und Flügel in der Union doch mehr oder weniger von weißen Einwohnern benutzt wird, so kann man doch sagen, daß die Beteiligung der farbigen Bevölkerung schon hier in bemerkenswerter Weise hervortritt. Sind doch in den drei großen Konservatorien der Stadt Capetown bei insgesamt 1842 Schülern 497 Farbige, darunter 412 Neger afrikanischer Abstammung. In Capetown selbst gibt es zwei Negerorchester, die auch bei seriösen Musikveranstaltungen herangezogen werden und eine gute Kritik wiederholt erlangt haben.

Die Bildung von Negerorchestern auf moderner Grundlage ist auch der Grund der schnell zunehmenden Einfuhr moderner Musikinstrumente, wie sie für Salon- und Tanzorchester bestimmt sind; die englischen Fabrikanten konnten so im Jahre 1928 für mehr als £ 2917.-.- nur an Saxophonen und Schlagzeugen in die britischen Teile des afrikanischen Kontinentes ausführen, diese Zahl dürfte auch im letztvergangenen Berichtsjahr wieder erreicht worden sein. Bemerkenswert ist aber, daß in der Einfuhr moderner Orchesterinstrumente auch die nordamerikanischen Fabrikanten und Exporteure in zunehmender Art beteiligt sind. Diese konnten an Pianos und Flügeln in den letzten drei Jahren für rund 55000 Dollars nach den britischen Besitzungen verkaufen, dazu noch etwa (nach britischer Schätzung der Musikinstrumentenfabrikation) für 18000 Dollars in die anderen Kulturteile des schwarzen Kontinentes. Die Bemühungen der Amerikaner, auf die afrikanische Musik einen herrschenden Einfluß zu gewinnen, gehen am besten daraus hervor, daß die nordwestamerikanischen Verleger ständig ihre neuesten Verlags-

werke kompositorischer Art mit großer Propaganda auf den größeren Afrika-Märkten zu verbreiten versuchen, und sie haben dabei, zum mindesten was moderne Tanzmusik anbetrifft, einen sichtlichen Erfolg. Die angelsächsische Musik ist für Afrika überhaupt der Ausgangspunkt aller musikalischen Aufwärtsentwicklung, denn man darf nicht verkennen, daß die Negerorchester in erster Linie für reine Unterhaltungsmusik eingerichtet werden und nur wenig sich auf klassische Musikdarbietungen verstehen. Wo das allerdings der Fall ist, und es gibt außer Capetown solche Philharmonischen Negerorchester in Sansibar, Monrovia, Addis-Abeba und Durban, da ist auch die deutsche klassische Musik stark vertreten, und Wagner, Mozart, Haydn sind Komponisten, die hier recht häufig gespielt werden. Es ist kein Zufall, daß für den deutschen Musikinstrumentenexporteur auch diese Städte und ihre Umgegend das beste Absatzgebiet sind, besonders für den Geigen- und Saiteninstrumenten-Export, der sich von der deutschen Fabrikation nach im vergangenen Jahre stark verbessert hat.

Die Einfuhr von Saiteninstrumenten nach Afrika ist ein besonderes Kapitel. Die deutsche Geige wird vielfach von besonders konstruierten Spezialsaiteninstrumenten bedrängt, weil der farbige Musikant die wohl ganz richtige Vorstellung hat, daß er sich keineswegs vollkommen nach dem Muster der Ausstattung und Einrichtung „der weißen Orchester" richten darf, sondern daß er einer eigenen Besetzung mit neuartigen Instrumenten besonders bedarf. Dazu eignen sich natürlich die Saiteninstrumente in erster Linie, die in den verschiedensten Ausführungen verlangt werden. Von der bogengestrichenen Gitarrenform bis zum einsaitigen Baßinstrument werden die außerordentlichsten Konstruktionen verlangt, sodaß der europäische Saiteninstrumentenfabrikant diese Gebiete erst eingehend studieren muß, ehe er daran gehen darf, Afrika mit Aussicht auf einen Dauererfolg mit Saiteninstrumenten zu versehen. Auch hier hilft uns wieder zur Erlangung einer genaueren Übersicht die englische Statistik, die wir vorstehend bereits herangezogen hatten: danach sind an europäischen Geigen nach Zentralafrika im Jahre 1928 etwa für £ 5115.– eingeführt worden, im Vorjahre nur noch für ca. £ 3916.–. Das heißt also, daß im Vorjahre die Entwicklung der Einfuhr von Saiteninstrumenten nach Afrika rückläufig war. Diese Meinung wird aber dadurch wettgemacht, daß an besonderen Spezial-Saiteninstrumenten für Neger- und Farbigenorchester nach Afrika für rund £ 3100.– im Jahre 1928 eingeführt wurden, dagegen im Vorjahre diese Zahl bereits auf genau £ 4718.– gesteigert war. Man sieht, daß die speziale Besetzung dieser afrikanischen Orchester eine weitgehende und wohl zu studierende ist, denn auch der deutsche Musikinstrumenten-Exporteur und sein österreichischer Nachbar sollen und können sich an dem Bedarf hier in eifrigster Weise mit eigenen, natürlich zweckmäßigen Angeboten beteiligen.

Interessant und als Zeichen des Fortschrittes der afrikanischen Kulturarbeit ist es zu begrüßen, daß die eigenen afrikanischen Kompositionen für europäische Orchesterbesetzungen immer mehr an Zahl zunehmen. Die eigenen „farbigen Verlage" für moderne Musik werden stets zahlreicher, besonders Kairo, Suez, Capetown, Durban und auch Fez sind Sitze solcher farbigen Verlage. Die Ausfuhr europäischer Noten und Notenwerke hatte nach diesen Plätzen schon seit etwa 30 Jahren eine ständige Zunahme erfahren, und man konnte sicher sein, daß neue Musikwerke, die in London, Paris, Wien und Berlin auftauchten, nur kurze Zeit später auch an diesen Mittelpunkten

der afrikanischen Orchesterkunst auftauchen und bekannt würden. So darf man nicht mehr überrascht sein, von einem Eingeborenen-Orchester in Fez oder Kairo vollendeterweise die Ouvertüren und Sätze „Schwanda", der neuen Weinberg'schen Oper, oder die neueste Klaviersonate Rachmaninoffs op. 36[4] ebendort zu hören oder als Unterhaltungsmusik den ewigen Sonny Boy und die handgeküßte Madame aus Berlin. Der Hunger nach neuen Musikwerken ist bei diesen farbigen Orchestern außerordentlich groß und die europäischen Verleger und Sortimenter werden bestätigen können, daß sie in zunehmender Form nach Afrika ihre neuen Werke absetzen können. Es muß an dieser Stelle einmal gesagt werden, daß besonders die italienischen Verleger fleißig in dieser Beziehung gewesen sind, und wir weisen auf das Beispiel des Verlegers Beltramo in San Remo hin, der jedes seiner modernen Verlagswerke über fünfzig Mal allein nach Nordafrika verkauft hat. Der Boden scheint also vorbereitet zu sein.

Auch der Absatz von Grammophonen und Schallplatten nach Afrika hat im letzten Jahre derart zugenommen, daß man stellenweise wohl von einer Überschwemmung mit diesen Erzeugnissen sprechen kann. So sind innerhalb eines Jahres Einfuhrsteigerungen dieser Art nach Aegypten um 175%, nach der Südafrikanischen Union um 150%, nach Marokko um 110% und nach anderen Gebieten in ähnlicher Höhe erreicht worden. Dabei kann man aber weder in Nord- noch in Südafrika sagen, daß die Lager der Händler und Verkäufer, die oft ambulanten Betrieb haben, besonders in Transval und Oranjefreistaat, überfüllt seien. Der Absatz ist sogar sehr gut, und es genügt, wenn man erfährt, daß in Kairo im Jahre 1925 etwa 56000 Schallplatten verkauft wurden, im Jahre 1927 rund 77000 Stück, im Vorjahre aber 105481 Stück. Auch hierbei kommt die moderne englisch-amerikanische Tanzmusik am besten weg, sie beträgt etwa 65% aller Schallplattenverkäufe in diesen Gebieten. Im allgemeinen werden Orchesterwerke mehr verlangt als Vokalaufnahmen, was besonders in den Einkaufsgebieten der kulturell noch unberührten schwarzen Bevölkerung der Fall ist. Für Vokalaufnahmen sind wohl die Schwierigkeiten des fremden Idioms, in vielen Fällen aber auch die Unmöglichkeit hinderlich, sich in die Eigenheiten der Komposition europäischer Opern etc. hineinzuversetzen, die ja diese Farbigen noch niemals gesehen oder gehört haben. Was den Import moderner Grammophone angeht, so darf man sich nicht etwa vorstellen, daß man alte und trichterverunzierte Apparate in den Eingeborenengebieten loswerden kann. Eine solche Möglichkeit gehört zu den Ausnahmen. Ganz im Gegenteil lassen sich die Häuptlinge und Vornehmen der Stämme genaue Kataloge und Preislisten aus der nächsten Stadt kommen und suchen sich die besten und teuersten Apparate aus. Nicht ganz mit Unrecht schreibt deshalb ein englischer Grammophon-Exporteur in einer englischen Fachzeitschrift, daß Afrika ein dankbares Gebiet für die Ausfuhr wertvoller und erstklassiger Grammophonapparate sei.

In letzter Zeit ist auch der Belgische Kongo in dieser Beziehung mehr hervorgetreten und auch die portugiesische Kolonie scheint jetzt „musikalisch" zu werden. Der Kongostaat hatte im Vorjahre an Blasinstrumenten eine Einfuhr von 156703 Belga oder eine Zunahme von 17% zu verzeichnen. An Streichinstrumenten wurden für 92175 Belga verlangt, was einer Zunahme von 12½% gleichkommt. Pianos und Flügel wurden 66 bezw. 18 Stück mehr eingeführt als im Vorjahre und der Notenimport aus

Europa und Amerika war um 24186 Belga gestiegen. In den portugiesischen Kolonien geht man jetzt ebenfalls mit Eifer an die Bildung von Farbigenorchestern, bei denen hier die alte Einrichtung der Musikkapellen der Truppe nicht gezählt werden, weil diese Orchester ja für die Bereicherung des musizierenden Afrika eigentlich nicht in Frage kommen. Gewiß ist es für den deutschen Musikverständigen und für jeden Kolonialfreund interessant, einmal diese Zahlen und Tatsachen an seinem geistigen Auge vorübergehen zu lassen, und wenn wir diesen Aufsatz beschließen, so tun wir das mit dem Wunsch, daß wir nach einigen Jahren einen ergänzenden Bericht verfassen dürfen, bei dem dann sowohl die Beteiligung deutscher Musik an den afrikanischen Musikdarbietungen, wie auch die Teilnahme der Ausfuhr deutscher Musikinstrumente nach allen afrikanischen Gebieten sich noch bedeutend eindrucksvoller als heute erweist.

Meloskritik

Puccini und Strawinsky

Hanns Gutman

Zur Methode der musikalischen Monographie

Hermann Abert, der zu früh verstorbene, weitblickende und überaus lebendige Musikwissenschaftler, hat im Vorwort seines großen Mozart-Buches den Satz vertreten: die Biographie großer Männer müsse mindestens alle fünfzig Jahre neu geschrieben werden. Nicht darum, weil man — im Sinne jener beliebten, privat-indiskreten Künstler-Monographien — hoffen könnte, nach fünfzig Jahren eine Anzahl neuer Détails aus dem Liebesleben des Autors ausfindig gemacht zu haben; auch nicht darum, weil vielleicht nach Ablauf eines halben Jahrhunderts die Menschheit wieder so viel klüger geworden sein würde, um desto Entgültigeres über den betreffenden Gegenstand aussagen zu können — nein, einzig und allein aus dem Grunde, weil von Generation zu Generation das Bild eines Künstlers und seiner Kunst seine Aspekte wechselt. Das ist einleuchtend, und zumal für die Zeitgenossen unserer Zeit, die solche Umwertung aller überkommenen Werte mit großer Vehemenz selber erfahren hat. Bach um 1880, Bach um 1930: fast scheint es nicht mehr der gleiche Musiker zu sein. Ich brauche auf die Beispiele Haydn und Mozart, Wagner und Verdi kaum hinzuweisen.

Eine Monographie über einen Künstler und über eine Kunst ist keine Photographie. Objektive Wahrheit wäre eine Forderung, die sie niemals erfüllen kann. Jede Monographie über einen künstlerischen Gegenstand ist, um im Vergleich zu bleiben, viel eher ein Porträt, das auch die Züge des Porträtierenden enthält. Das ist nicht so gemeint, als müßte unter Umständen der Monograph seine höchst persönlichen Impressionen in das zu entwerfende Bild einkomponieren. Wohl aber ist er an die geistigen Voraussetzungen seiner Epoche gebunden, und so wird jeweils durch das Medium des Schreibenden die Kunstgesinnung einer Generation in der Darstellung des Kunstwerkes

sichtbar werden, sei es eines gegenwärtigen oder vergangenen. Abert hat festgestellt: „Das von Jahn entworfene Idealbild Mozarts trägt auch in seiner Ausführung bis in Einzelheiten hinein das Gepräge der Romantik". War denn Mozart ein Romantiker? Nein, nach unserer heutigen Anschauung. Aber Jahn war einer. Das heißt: jede monographische Bemühung ist zeitbedingt. Der Blick des Urteilenden mag noch so unbestechlich sein, die Augen (und vor allem die Ohren) sind fünfzig Jahre später nicht mehr die selben. Ob Puccini, ob Strawinsky: — wer im Jahre 1980 über sie schreibt, wird es von einer völlig veränderten Position aus tun. Was er zu sagen haben wird, wird nicht minder richtig sein als das, was die Heutigen sagen, — und nicht minder falsch.

Es kommt aber noch eine zweite Bedingtheit hinzu; jene, die durch den Stoff selber gegeben ist. Einmal abgesehen von der jederzeit anwendbaren exakt wissenschaftlichen Werk-Analyse (die ich aber gar nicht unter die Monographie subsumieren würde), muß natürlich auch der Gegenstand die Methode bestimmen. Die Beispiele Bach und Beethoven belegen das mit aller Deutlichkeit. Zur Erkenntnis des Bachschen Werkes bedarf es keinerlei persönlicher Lebensdaten. Eine Darstellung der extrem individualistischen Kunst Beethovens hingegen wird kaum ohne sie auskommen. Die Monographie über einen Impressionisten wird auch die Substrate seiner Impressionen berücksichtigen müssen. Wie unsinnig es aber wäre, das gleiche Verfahren etwa bei Hindemith anzuwenden, liegt auf der Hand. Das heißt also: jede monographische Bemühung ist stoffbedingt.

Unter diesem Gesichtspunkt der Methode sollen in Kürze ein paar neuere monographische Erscheinungen betrachtet werden. Lediglich die Frage nach der Methode erklärt die Kombination von Puccini und Strawinsky, für die sachlich kein Anlaß zu finden wäre. (Wie Strawinsky über Puccini denkt, ist mir nicht bekannt. Umgekehrt ist mir nur eine Äußerung Puccinis über den Sacre erinnerlich: „una cacofonia estrema, ma fatto con un certo talento").

Puccini hat bisher in der Literatur nur spärlichen Widerhall gefunden. Vielleicht liegt das daran, daß seine Musik der Klärung durch den Intellekt kaum bedurfte. Die Broschüre Weißmanns blieb mehr oder weniger eine Paraphrase über den Erotiker Puccini. Einige, ebenfalls knappe Biographien, italienische wie deutsche, sind über das Übliche nicht weit hinausgelangt. Interessant, wenn auch meines Erachtens nicht sehr beweiskräftig, die polemische Schrift von Fausto Torrefranca: G. P. e l'Opera internazionale. Aufschlußreich ist die Sammlung seiner eigenen Briefe und das Freundesbuch „Giacomo Puccini intimo" von Marotti und Pagni.

Aus den beiden letztgenannten Quellen schöpft auch die jüngste Monographie: Puccini von Richard Specht. Hier ist ein typischer Fall, in dem der Rekurs auf das Private, das Intime, das Psychologische gerechtfertigt erscheint. Die Eigenart der Puccini-Oper läßt sich nur zur Evidenz bringen, wenn man ihre Existenz vor dem gesellschaftlichen Hintergrund aufrollt, dem sie entwachsen ist. Gewiß wäre auch eine streng technische Untersuchung dieser Partituren von instruktivem Wert (die Specht nicht geliefert hat). Aber niemals wäre es denkbar, aus dem bloßen Faktur-Befund den ganzen Puccini zu erkennen. So ist Spechts impressionistische Methode, so sehr und so oft sie auch in einen leeren, feuilletonistischen Wortrausch abgleitet, doch im Prinzip ihrem Thema adäquat.

Verschiedene Methoden gegenüber Strawinsky

Specht hat, ohne eine abweichende Zeichnung des ungewöhnlich eindeutigen Puccini-Bildes zu versuchen, doch einen sehr wichtigen Beitrag zur Revision der Fehlurteile über diesen Musiker vermittelt: er hat die Legende von seiner schöpferischen Skrupellosigkeit definitiv zerstört. Es ist ja ein altes deutsches Vorurteil, daß eine Kunst, die ohne Widerstand und mühelos in die Breite wirkt, auch ohne Mühe geschaffen sein müsse. In Wahrheit hat Puccini sich seine Werke schwer werden lassen wie kaum einer. Seine kompositorische und vor allem seine dramaturgische Gewissenhaftigkeit braucht den Vergleich mit den sorgsamsten Arbeitern der gesamten Musikgeschichte nicht zu scheuen. Diese Einsicht, daß Mühe und Tiefe nicht unbedingt in direkter Proportion stehen müssen, sollte man aus Spechts Studie zurückbehalten.

Daneben hat Specht eine Unmenge von Einzelzügen sehr feinsinnig und treffend gesehen. Daß er, ein Wagnerianer von Herkunft und Bekenntnis, ein ehemaliger Verächter von Puccinis Kunst, heute die positiven Gehalte dieser Kunst erkennt und anerkennt, das sollte jenen hochmütigen und esoterischen Musikpedanten zu denken geben, die noch immer eine mißlungene Sinfonie einer in sich überzeugenden, einer theatralisch meisterhaften Oper vorziehen. Daß Specht andrerseits, als ein Zeitgenosse der vorigen Generation, die Problematik aller überlieferten Werte nicht sieht und daher die Frage nach der heutigen und der möglichen zukünftigen Geltung Puccinis gar nicht aufwirft, das ist begreiflich. Das bliebe also noch zu tun übrig.

So leicht wie im Falle Puccini wird naturgemäß die Methode nicht immer zu finden sein. Es soll auch keineswegs behauptet werden, daß – zumal gleichzeitigen Erscheinungen gegenüber – stets nur eine Methode als die allein mögliche bezeichnet werden dürfte. Wie gänzlich jedoch Stoff- und Zeitbedingtheit die Methode verändert haben, soweit es sich um das Thema der Neuen Musik handelt, das braucht wohl nicht bewiesen zu werden. Man mag es an Strobels Hindemith-Buch nachprüfen. Über Hindemith aus der Perspektive Spechts zu schreiben – undenkbar! Eine veränderte Situation verlangt auch einen Wechsel der geistigen Methode, mit deren Hilfe sie erfaßt werden soll.

Für Strawinsky, den vielseitigsten, vieldeutigsten, den ewig sich wandelnden Musiker wird man am allerwenigsten ein starres Prinzip der Betrachtung fordern wollen. So viele Möglichkeiten der Interpretation die Erscheinungen seines kompositorischen Werkes zulassen, so verschiedenartig werden auch die Versuche ausfallen, diesem diffizilen Thema beizukommen. Insoweit es Strawinskys höchster Ehrgeiz war, die Musik zu entprivatisieren, sie durch Verkürzung und Verdichtung wieder auf die schlagendste Formel zu bringen, insoweit der Fall Strawinsky eine innermusikalische Angelegenheit ist – insoweit wäre natürlich auch diesem Schaffen gegenüber die objektive monographische Haltung fruchtbar. Übrigens ist eine strenge Werk-Analyse, eine präzise Untersuchung über den formalen, rhythmischen, harmonischen Sachverhalt für Strawinsky noch nicht unternommen worden. Aber seine Kunst ist so vielfältig auch verknüpft mit gesellschaftlichen, nationalen, literarischen, allgemein geistigen Fragen, daß man für eine Monographie dieses komponierenden Weltmannes fast auch die gegenteilige, die gesellschaftliche, die private, die anekdotische Darstellung als denkbar und zur Ergänzung sogar als notwendig bezeichnen muß. Selbst eine Sammlung „Strawinsky intime“ könnte lehrreich sein.

Einiges davon gibt André Schaeffner in seiner Strawinsky-Monographie, die zwischen den beiden skizzierten Standpunkten etwa die Mitte hält. Schaeffner gibt zum Abschluß seines Buches unbekanntes Bild-Material. Schaeffners eigentliche Bemühung gilt dem frühen Strawinsky, während er die Werke seit Mavra in einem letzten Kapitel zusammenfaßt. Es steht auf diesen hundert Seiten viel bloß Privates: wir erfahren genau, wann der Meister in Biarritz, wann er in Nizza war. Auch die Geburt eines zweiten Sohnes dürfte für die Struktur der gleichzeitigen Komposition kaum von entscheidender Wichtigkeit sein. Aber man würde Schaeffners Buch sehr verkennen, wollte man es den oberflächlichen, wortklingelnden Künstlerbiographien ohne Bedeutung zurechnen. Es enthält unter der Maske des impressionistischen Plaudertones eine ganze Menge treffender Beobachtungen, vortrefflicher Formulierungen, die in ihrer Verbindung von Glätte und Schärfe nur einem Franzosen gelingen konnten. Zudem hat diese Monographie den Vorzug, von Strawinsky selbst autorisiert zu sein. Der Versuch Schaeffners, private Daten und sachliche Erkenntnisse zu kombinieren, ist durchaus geglückt. Romanischen Schriftstellern glückt er meist.

In Deutschland pflegt eher das Entweder-Oder zu herrschen. Herbert Fleischer, der die erste deutsche Strawinsky-Monographie schrieb, hat ein Kompromiß versucht. Er möchte die Extreme einer sachlichen Analyse und einer subjektiven Deutung vereinen. Fraglich, ob diese Kombination gerade bei Strawinsky tunlich ist. Mir erscheint in Fleischers Arbeit die Werk-Untersuchung, bei aller Mühe und oft auch schlüssigen Ergebnissen, als nicht immer überzeugend, weil sie sich gar zu sehr ins Détail verliert und darüber die kompositorische Entwicklung von Werk zu Werk vernachlässigt. Die von Fleischer vielfach beliebte, taktweis deskriptive Methode ist unfruchtbar: Kenner der Partituren benötigen sie nicht, und den anderen wird auf diese Weise doch kein Eindruck vermittelt. Außerdem wird die Gefahrenzone einer hermeneutischen Interpretation nicht immer gemieden. Fleischer hat das Détail zu liebevoll, die Gestalt zu flüchtig behandelt. Wenn er etwa (in seiner bisweilen ziemlich schauderhaften Sprache) über den Schlußteil des Capriccio äußert: „dieser Satz entbehrt etwas des blutigen Gestaltungsdranges" – so dürfte damit kaum eine sehr tiefe Erkenntnis ausgesagt sein. Solche völlig sinnentleerten Sätze stehen in seltsamem Gegensatz zu den vielen Klugheiten des Buches.

Zum anderen aber erscheint mir die Deutung Fleischers als sehr willkürlich. Er sieht Strawinsky als Magier und Mythiker, als pessimistischen Gläubigen. So berechtigt es nun sein mag, den Autor des „Sacre" oder der „Psalmensinfonie" nicht als bloßen Konstrukteur, nicht nur als ausgekühlten Formalisten hinzustellen, so sehr ergeht sich Fleischer in mystifizierenden Spekulationen, für die in den Partituren die Anhaltspunkte fehlen. Werke, die nicht in das Schema dieser Deutung passen, werden als weniger bedeutungsvoll behandelt. Das ist nicht angängig. Es ist in diesem Buch gar zu viel von den seelischen Untergründen, gar zu wenig von den geistigen Hintergründen die Rede. Mit der Überschätzung Diaghilews allein ist es auch nicht getan.

Fleischers Monographie ist Dokument eines wissenden, nachdenklichen Kopfes; ein gerade in seiner Subjektivität interessanter Beitrag zum Thema Strawinsky. Es ist aber auch Beweis dafür, wie eine nicht völlig stoff-ädaquate Methode die Resultate der Untersuchung in Frage stellen kann.

Neuerscheinungen

Wir bringen in dieser ständig wiederkehrenden Rubrik ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine erste Auswahl aus den musikalischen und musikliterarischen Neuerscheinungen. Wir behalten uns vor, auf einzelne der hier erwähnten Werke noch ausführlicher einzugehen.

Neue Musik (vokal)

Carl Orff, Werkbuch I, Kantaten nach Texten von Franz Werfel, Nr. 2 Der gute Mensch, für gemischten Chor, drei Klaviere, Schlaginstrumente.

Aus dem Vorwort: Das Werkbuch enthält Chor- und Instrumentalsätze, die ihrem Wesen nach nicht von der Konzertübung herkommen. Sie suchen den Anschluß an diejenige geistige Einstellung, welche von dem Subjektivismus und der Isoliertheit des einzelnen zu einem bindenden allgemein gültigen Gemeinschaftsempfinden führen soll. Die Einfachheit der Anlage und die Wahl der Mittel ergab sich aus dieser Einstellung und soll durch den Verzicht auf alles, was die Ausführbarkeit erschweren könnte, ein Höchstmaß an Intensität ermöglichen. Folge: 1. Lächeln, Atmen, Schreiten (Schöpfe du, trage du, halte . .), 2. Liebeslied (Alles, was von uns kommt, wandelt schon andern Raum.), 3. Der gute Mensch (Sein ist die Kraft, das Regiment der Sterne).

– Catulli Carmina I, Sieben Chorsätze a cappella (Text lateinisch). *Schott, Mainz*

Erwin Lendvai, Psalm der Befreiung, Dichtung aus der Heiligen Schrift zusammengestellt von Walter Stein, für vierstimmigen Männerchor, Sopransolo und Orchester, op. 75.

– Lieder im Volkston, nach Texten von E. P. Kürten, für Männerchor a cappella, op. 65, Nr. 1 Bei Soissons, Nr. 2 Der Tanz und die Mädchen, Nr. 3 Maitanzlied. *Ernst Eulenburg, Leipzig*

Erwin Lendvai, Glockenlied (Carl Spitteler) op. 19, Nr. 2, für fünfstimmigen gemischten Chor a cappella. *Schott, Mainz*

Karl Marx, Solange wir im Licht sind (Klabund) op. 16, Nr. 3, für dreistimmigen gemischten Chor a cappella.
Fest der Jugend (Klabund) op. 16, Nr. 4 für vierstimmigen gemischten Chor a cappella *Schott, Mainz*

Leo Söhner, Ein Tagewerk, Zyklus für drei- und vierstimmigen Männerchor a cappella, nach Gedichten von Jos. von Eichendorff, op. 8 *Schott, Mainz*

Hans Lang, Nemt, frouwe, disen kranz op. 25, ein Zyklus von fünf Gesängen nach Gedichten von Walther von der Vogelweide, für vierstimmigen gemischten Chor und Solotenor:
Nr. 1 Morgengebet, Nr. 2 Der kluge Gärtner, Nr. 3 Liebeszauber, Nr. 4 Liebespein, Nr. 5 Unlust der Zeit. *Schott, Mainz*

Heinrich Pestalozzi, Drei Männerchöre op. 75, nach Gedichten von William Wolfensberger; Nr. 1 Erfüllung, Nr. 2 Mondnacht, für vierstimmigen, Nr. 3 Die stille Stadt für dreistimmigen Männerchor. *Schott, Mainz*

Ottmar Gerster, Soldatenlied, nach Worten von Goethe, für Männerchor und Orchester. *Schott, Mainz*

Justus Hermann Wetzel, Dritter Liederkreis für 1–2 Singstimmen und Klavier, Gedichte von Joseph Freiherr von Eichendorff.
Vierter Liederkreis für eine Singstimme und Klavier, Gedichte von Goethe, erstes Heft, op. 14.
Studie über den Künstler und sein Werk, dargestellt und mit einem Werkverzeichnis versehen von *Friedrich Welter*, nebst einer Einleitung von Otto Steinhagen. *Albert Stahl, Berlin*

Neue Musik (instrumental)

Pro Musica, Organ für neue Musik, herausgegeben von Fritz Jöde, Ernst Lothar v. Knorr, Herman Reichenbach.
Inhalt des ersten Heftes:
E. L. v. Knorr: Schicksal, für einstimmigen Chor mit Orchester; Paul Hindemith: Stück aus „Spiel- und Hörschule“ für Melodieinstrumente; Jörgen Bentzon: Kleine Stücke für 2 gleiche Blockflöten; Wilhelm Maler: Duett für Klavier und Melodieinstrument; John Ireland: „Indian Summer“ für Piano; Hans Tiessen: „Die Jungen“, dreistimmiger Chor aus op. 40, „Aufmarsch“
Verlag Wilh. Hansen - Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel

Vorwort: „Pro Musica setzt sich zur Aufgabe, neue, den Forderungen unserer Zeit entsprechende Kompositionen im Vorabdruck bereitzustellen, damit ihre Brauchbarkeit erprobt werden kann. Die Herausgeber identifizieren sich also nicht von vornherein mit jedem hier veröffentlichten Werk. Wohl aber stehen sie für den Gedanken ein, daß die Musikpraxis des Musikliebhabers wie des Berufsmusikers sich ständig mit den Problemen der Musik der Gegenwart auseinandersetzen muß. Hier fehlt es dem Komponisten oft an einem Sprachrohr, bevor an eine verlagsmäßige Veröffentlichung in der üblichen Weise gedacht werden kann; hier fehlt aber umgekehrt auch oft dem Musizierenden geeignetes Stoffgut, wenn er für sich allein oder im kammermusikalischen Kreise an neue Musik sich wenden will. Beidem abzuhelfen, wurde die Form einer Zeitschrift gewählt, die ausschließlich Noten bringt. Jedes Heft soll die verschiedenartigsten Musizierformen enthalten: Einzelgesang wie Chor, Werke für bestimmte Instrumente oder ad libitum-Besetzung, vom Lied bis zum Laienspiel, von der Blockflöte bis zum Jazzorchester. Um gleichzeitig einen kulturellen Austausch von Land zu Land zu ermöglichen, werden Komponisten aller Länder zur Mitarbeit aufgerufen. Der kurze erläuternde Textteil erscheint in deutscher, englischer und französischer Sprache“.
Wir werden auf dieses neue Unternehmen eingehen, sobald weitere Hefte vorliegen und einen klaren Ueberblick über Ziele und Qualität der Sammlung ermöglichen.

Ernst Toch, Zehn Anfangs-Etüden für Klavier, op. 59
– Zehn einfache Etüden für Klavier, op. 58
– Zehn Mittelstufen-Etüden für Klavier, op. 57, Heft I, 1–5, Heft II, 6–10 *Schott, Mainz*

Aus dem Vorwort: Bei der Abfassung der „Fünfmal zehn Etüden“ begegnete ein seit langem in mir lebendiges inneres Bedürfnis, einem, wie ich glaube, auch seit langem

in der Literatur bestehenden äußeren. In fünf gestuften Gruppen, von den leichtesten bis zu den schwierigsten Aufgaben fortschreitend, sind die Etüden in gleicher Weise als kompositions- wie als klaviertechnische Studien gedacht. In ersterem Sinne wollen sie in knappstem Rahmen den Sinn für Form und Architektur, ohne welche ich mir keine Musik denken kann, wecken und schulen, dabei zeigen, wie die Bau- und Bewegungselemente der „klassischen" Musik, dort vielfach durch die Stufen-Funktionen bestimmt (Kadenz, Modulation, Rückführungs-, Schlußwendungen usw.), auch in der schwebenden und kreisenden, ja aufgehobenen Tonalität ihr Gesetz haben und in ihrer Schwere ruhen. Im zweiten Sinne wollen sie nach Möglichkeit die technischen Klavierprobleme der Gegenwartsmusik anpassen und dem Studierenden Brücken zum heutigen Instrumentalstil schlagen.

Hans Gál, Scaramuccio, Ballett-Suite, op. 36, Klavierauszug *Schott, Mainz*

Erich Katz, Spielmusik für Streicher *Schott, Mainz*

Ernst Pepping, Sonatine für Klavier *Schott, Mainz*

Hermann Schroeder, Fantasie, op. 5b für Orgel *Schott, Mainz*

László Lajtha, III. Streichquartett, op. 11 *Universal-Edition, Wien*

Der Komponist wirkt neben Béla Bartók als Folklorist und Musiklehrer in Budapest. Er ist bisher verhältnismäßig wenig hervorgetreten, ein besonderer Anlaß, auf dieses Streichquartett noch näher zurückzukommen.

N. Lopatnikoff, Drei Stücke für Violine und Klavier, op. 17: 1. Toccata, 2. Canzonetta, 3. Burlesca *Schott, Mainz*

Cyril Scott, Englische Volkslieder für Trio (Violine, Violoncello, Klavier): 1. Schifferlied von Cornwall, 2. Englischer Volkstanz *Schott, Mainz*

Alexandre Tansman, Mazurka für Violine und Klavier, bearbeitet von S. Dushkin *Schott, Mainz*

A. Gretchaninoff, Russische Volkstänze für Klavier, op. 130. Heft I, 1—6, Heft II, 7—12 *Schott, Mainz*

Paul Kadosa, Sonate III für Klavier, op. 13
– Ungarische Volkslieder für Violine und Klavier, op. 16c *Schott, Mainz*

Josef Procházka, Sonate für Violine und Klavier, op. 56 (1929):
– Drei Tänze für Klavier, op. 63: 1. Slow-Fox-trot, 2. Tango, 3. Waltz
– Drei Stücke für Klavier, op. 64: 1. Waltz, 2. Fox-Trot, 3. Waltz-Serenade *Edition Sádlo, Prag*

Jaroslv Ridky, Sonate für Violoncello und Klavier
– Violoncello-Konzert, op. 14
– Violinkonzert, op. 7
– I. Streichquartett, op. 6
– II. Streichquartett, op. 9 *Edition Sádlo, Prag*

Joseph B. Foerster, Streichquartett, op. 39 *Edition Sádlo, Prag*

R. Vaughan Williams, Job a Masque für Dancing, bearbeitet von Vally Lasker *Oxford University Press, London*

Joseph Jongen, 13 Präludien für Piano *Schott Frères, Brüssel*

Aug. De Boeck, Feuillet d'album (Cello ou Alto et Piano) *Schott Frères, Brüssel*

Frans Schevenhals, Concertino pour Viola und Piano *Schott Frères, Brüssel*

P. J. M. Plum, Etude concertante pour le pédalier, op. 88 *Schott Frères, Brüssel*

Charles Ives, A set of pieces für Theater oder Kammerorchester. In: New music, a quarterly of modern compositions, herausgegeben von Henry Cowell *New Music, Box 356, San Francisco, Calif.*

Neuausgaben alter Musik

M. Praetorius, Der 116. Psalm, für fünfstimmigen gemischten Chor und Streichorchester ad libitum, herausgegeben von Rud. Holle. *Schott, Mainz*

Hans Leo Hassler, Ecce, quam bonum, Motette für fünfstimmigen gemischten Chor a cappella, bearbeitet und herausgegeben von Ludwig Berberich, in: Schott's Chorverlag. *Schott, Mainz*

Domenico dalla Bella, Sonate für Violoncello und unbezifferten Baß (Cembalo oder Orgel), herausgegeben von Walter Upmeyer, in: Nagels Musikarchiv. *Adolph Nagel, Hannover*

Tommaso Albinoni, Sonate für Flöte (Oboe oder Violine) und Basso continuo, herausgegeben von Ludwig Schäffler, in: Nagels Musikarchiv. *Adolph Nagel, Hannover*

J. M. Leclair, Sonate G-dur für Flöte oder Violine und Klavier, herausgegeben von Henri Bouillard. *Schott, Mainz*

Giuseppe Torelli, Konzert op. 6 Nr. 10, für vierstimmige Streichinstrumente und Orgel oder Cembalo, herausgegeben von Hans Engel, in Nagels Musikarchiv. *Adolph Nagel, Hannover*

F. X. Richter, Sinfonia da camera für vierstimmiges Streichorchester und Continuo, herausgegeben von Walter Upmeyer, in Nagels Musikarchiv. *Adolph Nagel, Hannover*

Musikpädagogik

Das Geigenschulwerk, eine Sammlung von alten und neuen Spielstücken, Liedern und Tänzen für eine und zwei Violinen. Als Lehrgang des Violinspiels ausgebaut von Erich und Elma Doflein. Heft I, Erste Lage: Musik in Dur. Heft 2, Erste Lage: Musik in Dur und Moll, Heft 3, Erste Lage: Ausbau und Abschluß, Heft 4: Lagenstudien, Heft 5: Zusammenfassung. *Schott, Mainz*

Spielmusik für Violine, herausgegeben von Erich Doflein. Bisher liegen vor: Neue Musik, Heft 1, Paul Hindemith: 14 leichte Duette für zwei Geigen in der ersten Lage für Fortgeschrittene, Heft 3: Ungarische Komponisten I (leichte Duette), Heft 4, Ungarische Komponisten II (mittelschwere Duette); Alte Musik, Heft 1, Altfranzösische Duette für 2 Violinen *Schott, Mainz*

Wir werden auf dieses vom pädagogischen und musikalischen Standpunkte aus gleich wichtige Werk noch ausführ ich zurückkommen. Dofleins Geigenschulwerk, dem sich die neuen und alten Spielmusiken einordnen, ist der erste Versuch, den gesamten musikalischen Stoff vom Qualitätsstandpunkt aus dem Aufbau der Technik einzugliedern.

Kurt B. Möchel, Zweck-Etüden für Kontrabaß, 2 Bände, eingeführt an Dr. Hochs Konservatorium, Frankfurt a. M. *Schott, Mainz*

Hans Mersmann

Musikleben

Ratlosigkeit im Industriegebiet

Adolf Raskin

Im Lebensraum des rheinisch-westfälischen Industriegebiets ist die allgemeine Krise am stärksten fühlbar. Und da hier die Über-Investierung im Theater und Musikleben am eifrigsten betrieben wurde, wirkt sich hier auch die Kunstkrise heute am stärksten aus. Schlägt man um Essen, der Metropole des Ruhrgebiets, einen Kreis mit einem Radius von 100 km, dann schlägt man einen Kreis um rund zwei Dutzend großstädtischer Bühnen, die insgesamt einen Zuschuß von mindestens einem Dutzend Millionen beanspruchten. In einem Wirtschaftsgebiet, in welchem der Rationalisierungsgedanke die üppigsten Blüten trieb, im Zentrum der Kohlen- und Eisentrusts, wo die Großstädte so dicht beieinander liegen, daß – theoretisch gesprochen – überhaupt keine Kleinstädter und Dorfbewohner zu existieren scheinen, mußte naturgemäß auch an eine Rationalisierung und Planbewirtschaftung der Theater und der Konzertsäle gedacht werden. Trotz aller Propaganda aber ist bis heute die Idee des Fusionstheaters, eines Theaters für mehrere Städte zugleich, nur in einem einzigen Falle praktisch verwirklicht worden: in der seit zehn Jahren bestehenden Theatergemeinschaft Duisburg-Bochum. Dieses eine Beispiel aber genügte, um zu beweisen, daß damit eine Verbilligung oder Verbesserung des Betriebs nicht zu erreichen war. Im Gegenteil: dieses Gemeinschaftstheater erscheint infolge der allgemeinen Finanzkrise am stärksten bedroht.

Es blieb also bei Etateinsparungen – von Jahr zu Jahr unter der Beteuerung, alle Sparmöglichkeiten seien erschöpft und jeder Pfennig weniger bedeute den Ruin des Instituts. Leider muß man sagen, daß gerade diese Taktik das Vertrauen zur Theaterwirtschaft untergraben hat. Die Not – immer schon latent vorhanden und nur künstlich durch Anleihen abgewehrt – zwang auch über die „letzten Sparmöglichkeiten" des „vergangenen" Jahres hinaus immer wieder zu weiteren Abstrichen. Die Notverordnungen erst haben die Etats so labil werden lassen, daß man plötzlich nichts mehr von diesen ominösen „restlos erschöpften Sparmöglichkeiten" hört. Man bestimmt ja nicht mehr selber, was man sparen kann, sondern man führt nur noch die Sparbefehle der Regierung aus.

Im Falle des Theaternotplans ist die Regierung allerdings unterlegen. Sie hatte an die notzuverordnende Rationalisierung der dicht nebeneinanderliegenden Zuschuß-Theater des rhein.-westf. Gebietes zu denken. Daß es bisher nicht zu einer interkommunalen Planwirtschaft gekommen ist, schien ihr vielleicht ursächlich verbunden zu sein mit der oft in lächerlichen Formen auftretenden Prestigepolitik der Kommunen untereinander. Die Regierung nahm eine genaue Bestandsaufnahme vor, teilte die Städte in drei Gruppen ein und entwarf für jede dieser Gruppen ein Gruppentheater und ein Gruppen-Sinfonieorchester. Es sollten gebildet werden:

1. eine Ruhrgruppe: die die Städte Essen, Bochum und Dortmund und die übrigen wichtigen Industrieorte dieses Bezirks umfaßt. Essen war als Standort der Oper und

Operette, Bochum als Standort des Sinfonieorchesters und Dortmund als Standort des Schauspiels gedacht.

2. eine bergische Gruppe: mit den Städten Wuppertal, Remscheid, Solingen.

3. eine niederrheinische Gruppe: mit Düsseldorf, Duisburg, Krefeld, Gladbach-Reydt, Hamborn und Oberhausen. Düsseldorf als Sitz der großen Oper, der Operette und des Schauspiels (Dumont-Lindemann-Theater); Duisburg als Sitz der Spieloper und des Sinfonieorchesters und Krefeld als Sitz eines kleineren Schauspiels.

Allein für die niederrheinische Gruppe war von der Düsseldorfer Regierung ein im einzelnen ausgearbeiteter Plan mit genauem Etat aufgestellt worden. Die Ersparnisse betrugen auf dem Papier rund 50%. Zunächst setzte eine lebhafte Diskussion ein, in welcher Düsseldorf als einziger Anhänger des Regierungsplanes erkennbar wurde.

Was nun werden soll, das weiß niemand. Es geht mit den Theatern und Orchestern wie mit allen anderen Einrichtungen und Institutionen der öffentlichen Hand: alles steht unter der Parole „Durchhalten bis zum Letzten!“ Man proklamiert die Politik der freien Hand: jeder bleibe selbständig, solange es geht, und versuche sein Theater so billig zu machen wie möglich.

Unterdessen spielen die Theater und Orchester weiter. Der finanzielle Druck zwingt sie, mehr oder weniger, ihr Heil bei jener Pseudo-Kunst zu suchen, die in Form von Possen und Schlageroperetten das Publikum bei Laune hält. Je kleiner das Theater und sein Zuschuß ist, umso unverhüllter tritt es als Geschäftstheater in Erscheinung. Kunststätten verwandeln sich auf diese Weise langsam in billige Vergnügungsstätten, die eigentlich jeden Anspruch auf öffentliche Unterstützung verwirkt haben. Alles das geschieht in der „Absicht, gelegentliche Darbietungen künstlerischer Werke zu finanzieren“, eine Doppelmoral, die niemals zu einem positiven Ergebnis führen kann. Kunst mit dem Gegenteil von Kunst zu verteidigen oder zu ermöglichen, ist genau so absurd, wie wenn ein Lebensmittelgeschäft sich durch den Verkauf von gefälschten oder verdorbenen Lebensmitteln die Möglichkeit zu schaffen versuchen wollte, ein paar Delikatessen unter dem Einkaufspreis feilbieten zu können. Die Leute, die sich den Magen einmal verdorben haben, vertragen schließlich auch keine Delikatessen mehr.

Die Schuld an diesen Zuständen liegt auf vielen Schultern. Leider fehlt es in den verantwortlichen Dezernaten der Verwaltungen an Fachleuten, die in der Lage wären, die Kunstpflege – soweit Theater und Konzert in Frage stehen – den veränderten soziologischen und sozialen Verhältnissen anzupassen. Die Karre läuft in alten ausgefahrenen Geleisen, und man scheint nicht einsehen zu wollen, daß diese Geleise nicht mehr durch die Wirklichkeit führen. Von oben herunter ist da wenig zu machen. Die Umstellung muß vom Fundament her erfolgen. Die äußeren Ansprüche müssen heruntergeschraubt werden. Die Kunstpflege muß entschieden auf die große Masse der Kunstfremden und der Unbemittelten umgestellt werden, denn die Leute, deren „ästhetisches“ Feingefühl den gegenwärtigen Aufwand am „Komfort“ bedingt, spielen zahlenmäßig überhaupt keine Rolle mehr. Keineswegs aber ist es notwendig, sich eine solche Umstellung als eine Senkung des künstlerischen Niveaus vorzustellen. Im Gegenteil: die größte künstlerische Leistung ist immer dort erforderlich, wo der „Komfort“ ein Minimum an Material beansprucht.

Was gibt es an neuer Konzertmusik?

Heinrich Strobel

Die große Krise mußte im Berliner Musikleben am sichtbarsten in Erscheinung treten. Denn nirgends war der Widerspruch von Angebot und Nachfrage so grotesk. Die erste Folge war der rapide Rückgang der Veranstaltungen. Er konnte begrüßt werden, soweit es sich um die Ausschaltung der Mittelmäßigen und Unbegabten handelte. Die Qualität behauptete sich wieder, aber nur die Qualität, die gesellschaftlich bereits anerkannt war. Für die Jungen ist es heute schwerer als je, in der Öffentlichkeit gehört zu werden. Macht nichts, wird man entgegnen, Musikübung im Konzert ist überlebt. Aber man hat zu bedenken: einen Ersatz für das Konzert haben wir bis jetzt noch nicht gefunden. Das Musikbedürfnis ist gegenüber der Vorkriegszeit mächtig gewachsen. Es wird vorläufig immer noch im Konzert befriedigt.

Wie das Konzertwesen mit Rücksicht auf die großen Massen zu reorganisieren ist, darüber wird in Zukunft ausführlich gesprochen werden müssen. Diesmal nur einige Worte über die neue Produktion für das Konzert. Von den richtunggebenden neuen Arbeiten Hindemiths und Strawinskys war schon früher die Rede. Sie sind für die großen Abonnementskonzerte bestimmt. Für dasselbe Milieu ist auch die Sinfonie von Honegger gedacht, die Scherchen in der Volksbühne aufführte: in ihrer Mischung von moderner Unbefangenheit und romantischem Pathos ist sie typisch für Honeggers Schreibweise. Sie hat weder mit neuer noch mit guter Musik etwas zu tun. Wieviel reizvoller wirkt die Suite aus Prokofieffs „Verlorenem Sohn" in ihrer geistreichen Buntheit, oder die Musik zu Hary Janos, in der Kodaly endlich wieder als der frische, sinnfrohe Meister der ungarischen Folklore erscheint. Vogels Orchesteretüden sind das moderne Paradestück aller Abonnements-Programme geworden. Sie durften bei Furtwängler natürlich nicht fehlen, obwohl sie hier, auf Farbe hin interpretiert, weit weniger suggestiv wirkten als seinerzeit bei Scherchen. Furtwängler hat inzwischen dem Druck gewisser Kreise nachgegeben und das neue Schaffen aus seinen Programmen verbannt. Strawinskys Scherzo fantastique war kein Risiko, das ist ein Schulwerk im Stil von Rimsky-Korssakoff, freilich ein Schulwerk von einer Klarheit und Präzision, an der man den künftigen Strawinsky erkennt.

Kleiber hat in diesem Jahr ein paar moderne Werke in seinen Opernkonzerten. Sie sind auf drei zusammengeschmolzen, und diese drei werden nur mühsam mit Freikarten gestopft. So weit hat Kleiber diese ehemals repräsentativsten Berliner Konzerte gebracht. Immerhin: man machte die Bekanntschaft eines klanglich faszinierenden Klavierkonzerts, das Maurice Ravel für den einarmigen Pianisten Wittgenstein geschrieben hat. Man hörte eine Musik für Orchester und Bariton, die in ihrer Konzentration und ihrer melodischen Unmittelbarkeit als eine der besten und reifsten Arbeiten von Ernst Toch gelten kann. Man hörte auch eine Passacaglia von Weinberger, ein schauerliches Epigonen-Ragout aus Wagner und Bruckner. Es gab Leute, die Weinberger nach dem Schwanda anhimmelten. Auch sie werden jetzt Bescheid wissen.

Die eigentliche Neue Musik ist spärlich geworden. Es fehlt an Werken, und es fehlt an Mut, die wenigen Werke aufzuführen, die künstlerisch wertvoll sind. Die Internationale nahm zu Beginn der Saison einen guten Anlauf: sie brachte die ausgezeichneten Trio-Stücke von Martinu und ein draufgängerisches Quartett des ohne Zweifel begabten Autodidakten Hartmann heraus, sie erinnerte, in einer vortrefflichen Wiedergabe unter Stiedry, an Schönbergs Kammerserenade, und sie ließ unter Ansermet vier junge Amerikaner aufführen. Unter ihnen erwies sich Aron Copland als ein eigenwilliges und relativ selbständiges Talent. Mit diesem Konzert scheint der I. G. N. M. der Atem ausgegangen zu sein. Sie schwieg seitdem. Im Januar kam endlich das erste der langangekündigten Uraufführungskonzerte des Berliner Sinfonie-Orchesters zustande. Es war ein Reinfall. Die mühsam erklügelte Sinfonie IV von Hannenheim, das dilettantische Klavierkonzert von Sonja Grammatté und schließlich die hysterischen Urwaldlieder von Grete von Zieritz – es liegt kein Grund vor, solche Musik aufzuführen. Wir schreiben nicht mehr 1920. Da erinnert man sich lieber noch des Klavierkonzerts von Karl Marx, dessen brillante Synthese aus Bach, Schumann und Strawinsky nicht ohne Wirkung auf anspruchslose Gemüter ist, da denkt man an ein anderes Klavierkonzert, in dem Mossolow den wilden Maschinenstil der „Eisengießerei“ konzertant formen will. Als Experiment nicht ohne Interesse. Aber wie selten sind in diesen Zeiten der Ängstlichkeit die Experimente geworden! Mossolow wurde in der Funkstunde gespielt. Dort hörte man in den letzten Tagen auch das zweite Klavierkonzert von Lopatnikoff. Ein ausgezeichnetes Stück in seiner Mischung aus natürlicher Frische und besinnlicher Kontrapunktik, aus gedämpfter Lyrik und spitzer Virtuosität, ein gewaltiger Fortschritt nach der Sinfonie. Der Autor spielte selbst den dankbaren Solopart sehr plastisch. Die Berliner Funkstunde zeigt jetzt wieder mehr Aktivität auf musikalischem Gebiet. Eine Zeitlang war sie der Tummelplatz des stumpfsinnigen Dideldums.

Melosberichte

Ein neues Werk von Conrad Beck

In der ersten Studienaufführung dieses Jahres vom 13. Januar in *Genf* brachte *Ernest Ansermet* und das Orchester der welschen Schweiz außer den beiden Konzertetüden Wladimir Vogels, der Sinfonie Honeggers und drei Wozzeck-Fragmenten Alban Bergs das Orchesterstück *„Innominata“* von *Conrad Beck* zur Uraufführung. Dieser „namenlose“ sinfonische Satz, die einzige Komposition aus der Schweiz, die für das Fest der „Internationalen Gesellschaft für neue Musik“ in Wien ausgewählt wurde, bekundet schon im Titel den Verzicht auf jede außermusikalische Haltung. Wiederum ein Werk von einer ungewöhnlichen Oekonomie der formalen, instrumentalen und technischen Mittel in einer männlich herben Sprache. Durch das engmaschige Netz der melodischen Linien entstehen neue, eigenartige Klangverbindungen von düsterer Färbung, deren beklemmende Wirkung durch sparsam verwendete Blechbläserakkorde noch unterstrichen wird. Fremde Einflüsse sind hier gänzlich abgestreift oder organisch mit dem Stil Becks verschmolzen, wie die bei Honegger beliebte Umkehrung des punktierten Achtels. „Innominata“ ist ein einziger kompromißloser Wurf eines mit dem Gefühl höchster Verantwortung um den Ausdruck ringenden Musikers und deshalb von zwingender Suggestivkraft. Ansermet hat keine Mühe gescheut, das ihm anvertraute Werk mit stärkster Bereitschaft durchzusetzen.

Willy Tappolet

Operette auch in Budapest Nach Lehárs „Land des Lächelns“ ist nun auch eine zweite ungarische Operette, der *„Held János“* von *Pankratius Kacsóh* opernfähig geworden. János, der Held dieser 1904 uraufgeführten Nationaloperette zog jetzt prunkvoll ausgestattet ins kgl. ungarische Opernhaus ein, dem er in hart bedrängter Lage offenbar beispringen soll. Stoff und Handlung hatten die Textverfasser *Karl Bakonyi* und *Eugen Heltai* dem wundervoll frischen naiven Epos Alexander Petöfis entnommen.

Die tiefere Idee der Dichtung, wonach sich der Lammhirt János nur zu Hause unter seinesgleichen wohlfühlt und dem Ausland gegenüber nur eine ritterliche Schuld kennt und erfüllt, seine Tauglichkeit beweisen, seinen guten Ruf erhärten, nach getaner Arbeit jedoch sich wieder zurückziehen zu müssen – dieses rassenpsychologische Motiv der in Europa sich noch immer abgesprengt, einsam und fremd fühlenden ungarischen Volksseele, geht bei einer Operettenbearbeitung bedauerlicherweise verloren. Was den Verlust ersetzen soll, das folkloristisch-kunstgewerbliche Beiwerk, die auf Sentimentalität gestimmte Heimatkunst, ist vom heutigen Stand der Tatsachenwelt so weit entfernt, daß alldies nur noch als hohle Maske wirkt. Denn auch das ungarische Dorf ist in das moderne Netz der Rundfunkwellen einbezogen worden. Von idyllischer Weltabgeschiedenheit und ähnlichen romantischen Vorstellungen kann seit dem letzten Krieg, nach dem Triumphzug des Films und Tonfilms, aber auch angesichts einer alles in Mitleidenschaft ziehenden volkswirtschaftlichen Weltkrise keine Rede mehr sein. Gerade die neuen Probleme des Dorfes fordern ihre zeitgerechten Gestalter, die das Bleibende im Wandel der Erscheinungen immer im Auge behalten, hierbei jedoch auch den Wandel selbst nicht außer Acht lassen.

Pankratius Kacsóh ist erst nach seinem großen Erfolg – dem bisher größten der ungarischen Theatergeschichte – an gründlichere Musikstudien herangetreten. Der überraschende Wurf eines bislang unbekannten Mittelschullehrers zeugt, vom heutigen Standpunkt aus betrachtet, von einer zwar wenig ursprünglichen, aber liebenswürdigen Begabung, die ihren verzweifelten Kampf mit der Tücke des Handwerklichen auszufechten hatte. Ähnlichkeit der Absichten legt einen Vergleich mit dem russischen „Sadko“ nahe, doch wird das Verwandte vom Gegensätzlichen unterdrückt: von der technischen Meisterschaft, die Rimsky-Korssakow für sich anzuführen hat. Der Versuch, den Mängeln der schlichten Partitur durch eine von *Prof. Akusius Buttykay* besorgte pathetische Uminstrumentierung abzuhelfen, muß als gänzlich mißglückt bezeichnet werden, denn die Potenzierung der Klangfülle ließ alle Fehler in vergrößertem und vergröbertem Maßstab erst recht bemerkbar werden.

Alexander Jemnitz

Wiener Glosse Die Staatsoper hatte endlich die erste Première: *Pfitzners „Herz“*. Die von Heger geleitete Aufführung hielt recht anständiges Niveau, ohne überragende Leistungen zu zeigen. Den Sängern fehlt eben jetzt hier jede liebevolle Anleitung. Die Inszenierung war ziemlich konventionell, die Regie einfallslos.

Im Konzertbetrieb herrscht das gewohnte Virtuosenallerlei. Interessantere Veranstaltungen waren das *Ravelkonzert* der Philharmoniker, zu dem der Meister eigens mit Frau *Marguerite Long* aus Paris gekommen war, um sein neuestes Klavierkonzert aus der Taufe zu heben. Substantiell nicht sehr gehaltreich, besticht das dreisätzige Werk durch reizvolles Kolorit und feurige Rhythmik. Der stark mit Jazzelementen durchsetzte letzte Satz schlug derart ein, daß eine Wiederholung erzwungen wurde. In den „Philharmonischen Konzerten“ gab es als Sensation die Wiener Première der Streichorchesterbearbeitung von Alban Bergs *„Lyrischer Suite“*. Das Werk konnte sich trotz anfänglichen Widerspruchs auf der ganzen Linie durchsetzen und auch in diesem Rahmen seine neuartigen Klangwerte zur Geltung bringen. Bei der „Internationalen“ gab es das Streichtrio op. 34 von Hindemith und neue Werke für „Cello allein“ von Jemnitz, Stutschewsky und Toch.

Willi Reich

Notizen

Aus den Opern

Das Opernhaus in *Königsberg* brachte Hindemiths Oper *„Neues vom Tage"* in einer ausgezeichneten Wiedergabe (Spielleitung: Intendant Dr. Schüler, Musikleitung: Kapellmeister B. Vondenhoff) mit großem Erfolg zur Erstaufführung.

Das Stadttheater in *Breslau* hat Ernst Tochs Oper *„Die Prinzessin auf der Erbse"* zur Erstaufführung angenommen.

Mayerhold hat in Leningrad mit den Vorbereitungen zu einer Inszenierung von Hindemiths Oper *„Neues vom Tage"* begonnen.

Jul. Weismanns Oper *„Schwanenweiß"* wird vom Opernhaus in *Chemnitz* zur Erstaufführung vorbereitet.

„Die Geschichte vom Soldaten" von *Strawinsky* wurde von *Ewald Lindemann* in Augsburg angenommen, der sich mit besonderem Eifer für neue Musik einsetzt.

Die Uraufführung der verschollen gewesenen Oper *„Signor Bruschino"* von Rossini, in der Bearbeitung von *L. Landshoff* und *K. Wolfskehl*, fand am 16. Februar am Staatstheater in *Wiesbaden* statt. Bei ausgezeichneter Aufführung war sie ein großer Erfolg bei Publikum und Presse.

„Die Bürgschaft" von *Weill* wird in der Städtischen Oper Berlin am 9. März zur Uraufführung kommen. Die Hauptpartien der unter Leitung von *Stiedry* stehenden Aufführung sind mit Wilhelm Rode, Hans Reimar und Burgwinkel besetzt.

Paul Graener begann mit der Komposition einer neuen Oper nach Kleists *„Prinz von Homburg"*.

Neue Konzertwerke

Béla Bartók hat neuerdings „Vier ungarische Volkslieder" für a cappella-Chor geschrieben. Er beendete ferner eine kleine Kantate für Orchester, Soli und Chor und ein neues, drittes Klavierkonzert. Jetzt arbeitet er an einer kleinen Symphonie für Streichorchester.

Jerzy Fitelbergs II. Orchestersuite wurde in Dresden erfolgreich uraufgeführt. Die III. Suite für Orchester gelangt am 1. März in Berlin zur Uraufführung. Das *Bläserquintett* wurde in New-York und Boston gespielt. Das *Violinkonzert* gelangt in Hamburg, Erfurt, Nürnberg, München, Prag zur Aufführung. The League of Composers, New-York, wird in der nächsten Saison ein neues Kammermusikwerk des Komponisten in New-York uraufführen.

Willy Weinberg-Aachen dirigierte bereits die siebente Aufführung des neuen Oratoriums *„Die heilige Elisabeth"* von Joseph Haas, das auch in vierzehn (von 45) anderen Städten wie Frankfurt, München, Schramberg, Euskirchen, Düsseldorf, Mühlhausen i. Th. usw. so starken Erfolg und Zuspruch fand, daß Wiederholungen angesetzt werden mußten.

In *Mannheim* findet im Nibelungen-Saal eine Aufführung des Volksoratoriums „Die heilige Elisabeth" von Joseph Haas mit 650 Mitwirkenden statt. Solistin Mia Neusitzer-Thoenissen, Sprecher Intendant Maisch, Leitung Ulrich Herzog.

Zoltán Kodály schreibt ein Liederspiel nach ungarischer Volksmusik für das Budapester Opernhaus. Die Uraufführung findet im März 1932 statt. Kodály wurde (ebenso wie *Albert Roussel*) von der Akademie Santa Cecilia in Rom zum Ehrenmitglied gewählt.

Paul Höffer ist von der Intendanz des staatlichen Schauspielhauses in Berlin beauftragt worden, zur Festaufführung von Goethes „Faust" am 23. März eine neue Musik zu schreiben.

Ernst Krenek hat einen neuen Liederzyklus nach eigenen Texten unter dem Titel „Lieder des späten Jahres" und „4 Stücke für Blasorchester" beendet.

Bei einem Chorkonzert am 31. Januar 1932 in der Singakademie Berlin, kamen die *„Sechs Stücke für Männerchor"*, op. 35 von Arnold Schönberg und die *„Chorburlesken im Zoo"* von Hugo Herrmann zur erfolgreichen Erstaufführung. Das Konzert fand den ungeteilten Beifall von Publikum und Presse.

Wladimir Vogels Suite für Streicher und Pauken kam in einer Neufassung unter Fritz Mahler zur Uraufführung.

Musikdirektor Karl Schlager in *Offenburg* brachte in einem Konzert zeitgenössischer Komponisten u. a. von Alexander Tansman „Danse de la sorcière" für 5 Bläser und Klavier, sowie Kammermusik und Lieder von Hindemith, Weismann, Philipp und Schlager zur Aufführung.

Unter Leitung von *Dr. Hermann Scherchen* fand am 17. Januar in der Städtischen Oper Berlin ein Konzert zu Gunsten der Wohlfahrtskasse der Berliner Posaunisten-Verbindung 1920 statt. Das Programm enthielt Erstaufführungen von Gabrieli, Schütz, Frescobaldi, sowie Uraufführungen von Casella, Eisler, Egk, Hindemith, Lendvai, Milhaud, Toch, Vogel, Weill.

Herbert Brust hat ein neues Werk für Cembalo, Violoncello und Sopran vollendet, das den Titel *„Drei Gesänge der Notzeit"*, op. 24 führt und auf Texte von Walther von der Vogelweide komponiert ist.

Von *Bodo Wolf* gelangten in *Frankfurt am Main* zur Uraufführung: Goethegesänge für Sopran und Orchester, Lustige Ouvertüre mit Tripelfuge für Orchester (unter *Hans Rosbaud*), sowie „Kleine Krippenmusik“ für Solo, Chor und kleines Orchester (unter *Prof. Fritz Gambke*).

Professor Fritz Heitmann wurde als Organist an den Dom zu Berlin berufen.

Rundfunk

Der *Mitteldeutsche Rundfunk* hatte im letzten Vierteljahr 1931 *Paul Hindemith* als Solisten seiner Konzertmusik für Solobratsche und größeres Kammerorchester zu Gaste. Der Leiter des Konzertabends war Carl Schuricht. *Prof. Heinrich Laber* (Gera) ließ in einem Konzert der Städtischen Kapelle in Chemnitz Max Trapp sein Klavierkonzert spielen, das der Rundfunk übertrug. An modernen Werken wurde ferner *Buttings* Sinfonietta (Werk 37) von Schuricht gespielt. Als Erstaufführungen waren ferner zu verzeichnen: *Max Trapps* Divertimento für Kammerorchester, Werk 27, *Hermann Ambrosius'* Konzert für Violoncello und Orchester (d-moll) und *Karol Rathaus'* Suite für Orchester, Werk 25. Max von Schillings dirigierte *Igor Strawinskys* Scherzo fantastique und *Isaac Albeniz'* Katalanische Suite. Eduard Erdmann spielte *Serge Prokofieffs* 3. Klavierkonzert (C-dur). *Fritz Reuters* für mehrstimmigen Gesang komponierter „Struwwelpeter“ wurde in den Weihnachtstagen erstaufgeführt.

Von *Herbert Brust* fand unlängst die Uraufführung des Konzertes für Orchester und 3 Saxophone durch die Breslauer Philharmoniker unter der Leitung von *Dr. Edmund Nick* in der Schlesischen Funkstunde statt.

Am 28. Februar wird der Mitteldeutsche Rundfunk Haydns Oper *„Der rasende Roland“* als Ursendung bringen.

Herbert Trantows Rundfunkkantate „Der Stein“ kommt an der Statsradiofonie in *Kopenhagen* in einer dänischen Übersetzung heraus. Die Mirag hat Trantows Bläserquartett zur Uraufführung angenommen.

Verschiedenes

In *Bad Homburg* findet vom 6. bis 8. Juni 1932 eine Tagung „Neue Musik Bad Homburg“ statt, die der Förderung des zeitgenössischen Musikschaffens gewidmet ist. Die künstlerische Leitung liegt bei Oskar Holger und Heinrich Burkard. Das genaue Programm wird noch bekanntgegeben.

Im Rahmen eines Studienabends spielte *Stephan Frenkel* im Musikseminar der Stadt *Freiburg i. Br.* die Sonate für Violine solo von *Paul Höffer*, die zweite Solo-Sonate von *Philipp Jarnach*, Musik für Violine allein von *Erich Katz* und abschließend die große Solo-Sonate von *Arthur Schnabel*.

Der Gemeinderat in *Gera* beschloß, die eigene Regie im Theaterbetrieb mit Ablauf des gegenwärtigen Spieljahres aufzugeben. Das Opernhaus wird als Tonkino mit der Einschränkung verpachtet, daß das Haus an mindestens 20 Abenden während des Spieljahres der Stadtgemeinde für Gastopern zur Verfügung gehalten wird.

H. F. Redlich hat unter dem Titel *„Meister des Orgelbarock“* den 1. Band der berühmten Sammlung *„Musica Sacra“* neubearbeitet und herausgegeben. Die Sammlung enthält Stücke von Pachelbeel, Frescobaldi, Buxtehude, Eberlin u. a.

Am 8. März vollendet *Prof. Juon* sein 60. Lebensjahr. Der Berliner Rundfunk wird an diesem Tage eine Auswahl aus dem Schaffen Juons senden.

Von Kurt von Wolfurt ist ein Zyklus *„17 Goethe-Lieder“* und die Lieder *„Der König in Thule“* und *„Mailied“* (nach Goethe) erschienen.

Ausland

Amerika:

Als amerikanische Erstaufführung ist *Paul Hindemiths* Lehrstück *„Wir bauen eine Stadt“* in der Übersetzung von Guy Maier auf einem Kindermusikfest in New York gegeben worden. Dieses Kindermusikfest, das in der Form von vier Matineeveranstaltungen abgehalten wurde, umfaßte neben klassischer Musik, wie z. B. Mozartsche Werke, auch Kompositionen zeitgenössischer Musiker.

Amerikanische Aufführungen der I. Sinfonie von *Lopatnikoff* fanden in Detroit unter Gabrilowitsch und in Philadelphia unter Stokowski statt.

England:

Paul Hindemiths Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfen fand bei der ersten öffentlichen Aufführung in *London* mit *Otto Klemperer* als Dirigent und *Beveridge Webster* als Solist stürmische Zustimmung des Publikums.

Gegen das Einfuhrverbot für ausländische Musiker in England, durch das von deutschen Künstlern vor allem eine Reihe jüngerer Musiker, wie z. B. der *Sohn Artur Schnabels* und *Franz Osborn*, betroffen wurden, und das sich nunmehr auch auf die Produktion der Schallplattenindustrie ausdehnen soll, die sich auf rein britische Programme beschränken soll, werden jetzt aus englischen Künstlerkreisen Proteste laut. So ist einer der führenden Männer der Incorporated Society of Musicians, Harald Samuel, zum Protest gegen den Boykott der ausländischen Künstler aus dieser Vereinigung ausgetreten. Auch die „Times“ veröffentlicht eine Kundgebung von S. Courtauld, der in seinen Ausführungen gegen die neuen Bestimmungen Stellung nimmt. Er erklärt diese Maßnahmen Englands, Musik der Einfuhr von Waren gleichzustellen, für unerträglich und fürchtet eine Lächerlichmachung der englischen Kultur vor der gesamten Welt.

Frankreich:

„Innominata", das neue Orchesterwerk von *Conrad Beck*, wurde am 11. Februar in *Paris* aufgeführt.

„Elektra" von R. Strauß wird im Laufe des Monats Februar erstmalig in der Großen Oper in Paris und anschließend auch im Teatro alla Scala in Mailand zur Aufführung gelangen.

Japan:

Starken Erfolg hatte *Klaus Pringsheim* mit seinem ersten Orchesterkonzert in *Tokio*, das ausschließlich deutschen Komponisten gewidmet war. Das Programm enthielt Bachs a-moll-Konzert für vier Klaviere und Streichorchester, Teile aus Tristan und die Erste Sinfonie von Brahms.

Italien:

Die geplante Zusammenschließung der Mailänder Scala, der Königlichen Oper in Rom, des Teatro San Carlo in Neapel und des Teatro Carlo Felice in Genua wird nunmehr durchgeführt. Die die Opernbetriebe zusammenfassende neue Organisation „Conserzio Lirico", der die Regelung der sämtlichen Theaterangelegenheiten dieser Bühnen unterstellt ist, strebt in erster Linie eine Verbilligung des Betriebes durch Festsetzung der Künstlergagen, Einführung von einheitlichen Verträgen und Austausch der Künstler an. Ferner ist auch ein Programm- und Szenarien-Austausch zwischen den verschiedenen Opernbetrieben vorgesehen.

An der Scala in *Mailand* gelangte Respighis Ballett *„Belkis, Königin von Saba"*, zur Uraufführung.

Die *Münchener Philharmoniker* beendeten soeben unter Leitung von Kapellmeister Max Reiter (mit Professor Edwin Fischer als Solist) eine acht Konzerte umfassende Reise durch Oberitalien. Die Konzerte, die überwiegend deutsche Musik brachten, erzielten überall außerordentliche Erfolge, die von der Presse ohne Einschränkung bestätigt wurden. Die Reise fand in Zusammenarbeit mit der Deutschen Kunstgesellschaft statt.

Rußland:

Jascha Horenstein, musikalischer Oberleiter der Düsseldorfer Oper, ist für mehrere Konzerte nach *Moskau* und *Leningrad* verpflichtet worden.

Feodor Schaljapin, der seit 1927 aus Rußland verbannt war, hat von der Sowjetregierung die Erlaubnis erhalten, in seine Heimat zurückzukehren. Schaljapin ist am 18. Februar zum ersten Mal wieder in der Moskauer Großen Oper aufgetreten. Er darf seinen früheren Titel „Sänger des Volkes" wieder führen und bis zu seinem Tode kostenlos sein früheres Haus bewohnen, das ihm auf Anordnung der Regierung zurückgegeben wird.

Schweiz:

Am 20. Januar brachte das Basler Kammerorchester unter Leitung von *Paul Sacher* Honeggers *„Cris du Monde"* in Basel unter Anwesenheit des Komponisten zur deutschsprachigen Uraufführung. Des ungeheuren Andrangs wegen wurde das Werk am 3. Februar vor nochmals ausverkauftem Hause wiederholt.

Die Musik für Orchester und eine Baritonstimme von *Ernst Toch* gelangt auf dem deutschen Tonkünstlerfest des A. D. M. in Zürich zur Aufführung.

Tschechoslowakei:

Emil Pirchan, der bisherige Ausstattungschef der Berliner Staatsoper, wurde ab Herbst 1932 dem Prager Deutschen Theater als Leiter des Ausstattungswesens verpflichtet; gleichzeitig wird dieser Künstler an der Prager Deutschen Musikakademie auf dem neu geschaffenen Posten eines Lehrers der szenischen Kunst wirken.

Antonio Votto, ein Schüler Toscaninis, wurde ab Herbst 1932 dem Prager Deutschen Theater als spezieller Kapellmeister für italienische Opernwerke verpflichtet.

Ungarn:

Das *Budapester Opernhaus* bringt Ende Februar einen modernen Einakterabend mit Malipieros „Falscher Harlekin" und den Minutenopern Milhauds.

Die von Béla Bartók, Ernst von Dohnányi, Zoltán Kodály und Leo Weiner im Jahre 1910 gegründete „Neue ungarische Gesellschaft für Musik" hat nach fast zwanzigjähriger Unterbrechung und als ungarische Sektion der I. G. N. M. reorganisiert, ihre Tätigkeit wieder aufgenommen. Ihr Eröffnungskonzert brachte lauter Uraufführungen. Und zwar: ein zweisätziges Streichquartett von *Eugen Adám*, 8 von den kürzlich beendeten 44 elementarfrischen Duos für zwei Violinen von *Béla Bartók*, Klavierstücke von *Franz Farkas* und eine Suite für Bläserquintett und Klavier von *Andreas Szabó*. – Die ungarische Sektion hat noch zwei weitere Novitätenkonzerte für diese Spielzeit vorgesehen.

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. HEINRICH STROBEL, BERLIN; für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernspr: Gutenberg 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstraße 10

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 90.– Mk. 1/2 Seite 54.– Mk. 1/4 Seite 31.50 Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

CARL SEELIG'S

Liedersammlungen

Schweizer Volkslieder bearb. v. H. Jelmoli M. 4.50
Deutsche Volkslieder bearb. v. C. Aeschbacher M. 2.25
Russische Volkslieder } bearb. v. Petyrek, Juon, M. 3.–
Slawische Volkslieder } Grosz, P. Paumgartner, deWitt, E. Lustgarten, M. 4.–
Jüdische Volkslieder } H. Kauder, R. Kügele. M. 3.–

finden immer mehr die verdiente Beachtung.

Prof. Fritz Jöde schrieb in einem Aufsatz, Januarheft der Musikantengilde: »Sie enthalten ein sehr wertvolles Gut, daß man beglückt ist, es kennen zu lernen. Dabei steht der musikalische Wert und Reichtum der Melodien auf gleicher Höhe mit der menschlichen Reife der Dichtungen, so daß man bei der Beschäftigung mit diesen Liedern gebannt ist von ihrer Schönheit.«



Zur Einsicht erhältlich durch jede Musikalienhandlung sowie direkt vom Verlag

Gebrüder HUG & Co., Zürich und Leipzig

---

arnold schönberg

in 2 wochen: 7 aufführungen!!

6 stücke für männerchor op. 35

texte vom komponisten

»von irrationaler großartigkeit ... voll unangreifbarer musikalischer logik«. vorwärts

»kunstwerk ... eigenartig und überzeugend ... eines aparten ... chorsatzes mit einem gemeinverständlichen ausdruck, der nicht nur kühle bewunderung auslöst - der ergreift«. tempo, berlin

»diese paar stunden sind für das, was man musikleben heißt, hundertmal, unvergleichbar wichtiger als zweihundert solistenkonzerte. und es ist wichtig, was hier gesungen wird«. berliner tageblatt

aufführungen in:
frankfurt (2)
berlin (3)
halle
rathenow
brandenburg
kassel
wien

zur ansicht zu beziehen durch
ED. BOTE & G. BOCK, BERLIN W8
und durch ihre musikalienhandlung



Wichtige Neuerscheinung!

Ernst Toch

5 × 10 Etüden für Klavier

I Zehn Anfangs-Etüden, op. 59 Ed. Nr. 2196 M. 2.– (NP)
II Zehn einfache Etüden, op. 58 Ed. Nr. 2197 M. 2.– (NP)
III Zehn Mittelstufen-Etüden, op. 57 2 Hefte Ed. Nr. 2198/9 je M. 2.– (NP)
IV Zehn Vortrags-Etüden, op. 56 2 Hefte Ed. Nr. 2166/7 je M. 2.– (NP)
V Zehn Konzert-Etüden, op. 55 2 Hefte Ed. Nr. 2161/2 je M. 3.– (NP)

Das Etüdenwerk von Toch stellt in seiner Gesamtheit einen geschlossenen Lehrgang des modernen Klavierspiels dar, in welchem alle Probleme der durch den neuen Stil bedingten Technik von einem der hervorragendsten modernen Komponisten systematisch behandelt werden. Toch, der als ausübender Künstler selbst Pianist ist, war für die Lösung einer solchen Aufgabe, die sich ihm wie vielen anderen in der Praxis täglich aufs neue stellte, doppelt geeignet.

Früher erschienen:

Klavier

Burlesken, op. 31 . . . . Ed. Nr. 1822 M. 2.50
daraus:
„Der Jongleur" . . . . Ed. Nr. 1823 M. 2.—
Eines der erfolgreichsten modernen Konzertstücke
Drei Klavierstücke, op. 32 . . . . . Ed. Nr. 1824 M. 2.—
Fünf Capriccetti, op. 36 . . . . . Ed. Nr. 1825 M. 2.50
Klavier-Konzert mit Orchester, op. 38
Partitur (4°) . . . . Ed. Nr. 3383 M. 30.—
Klavier-Auszug . . . . Ed. Nr. 1859 M. 8.—
Tanz- und Spielstücke, op. 40 . . . Ed. Nr. 1412 M. 2.50
Sonate, op. 47 . . . . Ed. Nr. 2065 M. 5.—
Kleinstadtbilder, op. 49, 14 leichte Stücke Ed. Nr. 2082 M. 2.50

Streichinstrumente

Zwei Divertimenti für Streichduo, op. 37
Nr. 1 für Violine und Violoncello Ed. Nr. 1910 M. 4.—
(Schottpreis 1926)
Nr. 2 für Violine und Bratsche Ed. Nr. 1909 M. 4.—
Sonate für Violine und Klavier, op. 44 Ed. Nr. 1240 M. 5.—
Sonate f. Violoncello u. Klavier, op. 50 Ed. Nr. 2084 M. 5.—
Quartett für 2 Violinen, Viola u. Violoncello, op. 34
Studien-Partitur . . . . Ed. Nr. 3472 M. 2.—
Stimmen . . . . Ed. Nr. 3128 M. 10.—
Konzert für Violoncello und Kammerorchester, op. 35
(Schottpreis 1925)
Studien-Partitur . . . . Ed. Nr. 3473 M. 4.—
Klavier-Auszug . . . . Ed. Nr. 1993 M. 6.—

Gesang und Klavier

Neun Sopran-Lieder, op. 41 . . . Ed. Nr. 2055 M. 4.—

Weitere Werke von Ernst Toch (Orchester, Gesang und Kammerorchester, Chor, Bühnenwerke) s. Katalog „Zeitgenössische Musik".

B. Schott's Söhne / Mainz

Zwei neue klassische

Violoncello-Konzerte

in der Bearbeitung von

Gaspar Cassadó

W. A. Mozart

Konzert D-dur **Neu!**

für Violoncello und Orchester

Freie Bearbeitung nach dem
Horn-Konzert (Kö. V. 447)

Für Violoncello u. Klav. Ed. Schott Nr. 1580 M. 3.—(NP)
(Orchestermaterial leihweise)

Franz Schubert

Konzert

für Violoncello und Orchester

Freie Bearbeitung nach
der Arpeggione-Sonate

Für Violoncello u. Klavier Ed. Schott Nr. 1550 M. 5.—
(Orchestermaterial leihweise)

Pressestimmen:

„Diesseitigkeit und Jenseitigkeit Schubertscher Musik werden dem Hörer selten zu so bestürzendem Erlebnis geworden sein, wie es hier geschah. Wunderbar gefeilt auch die orchestrale Begleitung. Das Publikum war ergriffen und begeistert . . .“
Tempo, Berlin

„. . . es ist echtester, bezauberndster Schubert . . .“
Berliner Börsen-Kurier

„. . . Der zweite Satz hat von der Tiefe der h-moll-Symphonie abbekommen oder sie vorgeahnt . . .“
Berliner Börsen-Zeitung

Weitere Kritiken im ausführlichen Prospekt!

Original-Kompositionen von GASPAR CASSADO:

Zwei Stücke für Violoncello und Klavier

1. Lamento de Boabdil Ed. Schott Nr. 1561 M. 2.—
2. Requiebros . . . Ed. Schott Nr. 1562 M. 2.50

B. Schott's Söhne, Mainz

FÜR DAS GOETHEJAHR

KURT VON WOLFURT

HYMNE AN DIE FREIHEIT

Kantate nach Worten v. Goethe
aus „Epimenidis Erwachen“
Für gem. Chor, Alt- od. Bariton-
solo u. Orchest. Dauer: 15 Min.

Ausgezeichnet mit dem Staatspreis
der Preuss. Akademie der Künste

17 GOETHE-LIEDER hoch, tief
(In einem Heft, Titel-Litho-
graphie von Max Slevogt)

DER KÖNIG IN THULE
MAILIED hoch, tief

Zur Ansicht zu beziehen durch
ED. BOTE & G. BOCK, BERLIN W 8
und durch Ihre Musikalienhdlg.

Max Reger

Violinstimme

zu den „Sechs Sonatinen“ op. 36

von

M. Clementi

Ed. Schott Nr. 726 . . M. 1.20
(Klavierstimme: Sechs Sonatinen, op. 36 von M. Clementi für Klavier, Ed. Schott Nr. 182 M. 1.20)

Zu den bekannten Clementi'schen Klavier-Sonatinen hat Max Reger eine Violinstimme komponiert und damit eine Reihe neuer, wertvoller leichter Sonatinen für Violine und Klavier geschaffen. Wie das Original im Klavierunterricht, ist diese Fassung vorzüglich bei den ersten Ensembleübungen zu verwenden. - Die Reger'sche Violinstimme ist gesondert erschienen; sie kann ohne weiteres mit dem Original zusammen aufgeführt werden.

B. Schott's Söhne / Mainz

Cyril Scott

im Verlage

B. Schott's Söhne / Mainz



Klavier: M.

Lotusland, op. 47 No. 1 Ed.Nr. 1804 2.—(VP)
Danse nègre, op. 58 No. 5 Ed.Nr. 1805 2.—(VP)
3 Danses tristes, op. 74 Ed.Nr. 1801/03 je 1.50
1. Danse élégiaque / 2. Danse orientale / 3. Danse langoureuse
Zweite Suite, op. 75 . . Ed.Nr. 1443 5.—
Drei festliche Tänze, (A Pageant) Ed.Nr. 1442 3.—
Altes Porzellan, (Vieux Chine) Suite Ed.Nr. 1435 3.—(VP)
Drei altenglische Tänze Ed.Nr. 1441 2.50
Arabeske . . . . Ed.Nr. 1796 1.50
Carillon . . . . Ed.Nr. 1797 1.50
Cherry Ripe (Altenglisches Volkslied) Ed.Nr. 1798 1.50
Eindrücke aus dem Dschungelbuch (Jungle book) nach R. Kipling Ed.Nr. 1437 3.—(VP)
Ägypten, Suite . . . . Ed.Nr. 1436 3.—(VP)
Indische Suite . . . . Ed.Nr. 1438 3.—(VP)
Drei Miniaturen . . . . Ed.Nr. 1439 2.50
Poëms . . . . Ed.Nr. 1440 3.—(VP)
Rainbow trout (Forellen) Ed.Nr. 1799 2.—
Schmetterlings-Walzer (Butterfly-Waltz) . . . . Ed.Nr. 1800 2.—
Zoo (Tiere für Klavier) (mit Text u. Bildern) . . . . . . Ed.Nr. 2115 2.50
Drei symphonische Tänze für 2 Klav. zu 4 Händen eingerichtet (Grainger) Ed.Nr. 1855 5.—
Klavier-Konzert (siehe Orchester)

Violine allein:

Die Hummeln (Bumble Bees) Ed.Nr. 1949 1.50
Idyll . . . . Ed.Nr. 1950 1.50

Violine und Klavier:

Sonate C dur op. 59 . . Ed.Nr. 1449 5.—
3 lyrische Stücke, op. 73 Ed.Nr. 1941/43 je 1.50
Elegie / Romanze / Valse triste
The gentle maiden (Altirisches Volkslied) . . . . Ed.Nr. 1947 1.—

Violine und Klavier, Fortsetzung: M.

Talahassee-Suite . . . Ed.Nr. 1450 3.50
daraus: Air et Danse nègre Ed.Nr. 1946 2.—
Cherry Ripe (Altenglisches Volkslied) Ed.Nr. 1948 1.50
Deux Préludes . . Ed.Nr. 1944/45 je 2.—
1. Poème érotique / 2. Danse
Lotusland (*Kreisler*) . . . .
Violinkonzert (siehe Orchester)

Violoncello und Klavier:

Pierrot amoureux . . . Ed.Nr. 1991 2.50
Pastoral and Reel . . . Ed.Nr. 1992 1.80
Poëm. Der Musikant und die Nachtigallen, für Violoncello u. Orchest. Klavier-Auszug . . . Ed.Nr. 2130 4.—

Flöte allein:

Der ekstatische Schäfer Ed.Nr. 2001 2.—

Kammermusik:

Trio für Klavier, Violine und Violoncello . . . . Ed.Nr. 3110 8.—
Engl. Volkstanz für Klavier, Violine und Violoncello . . . Ed.Nr. 2182 2.—
Schifferlied aus Cornwall für Klav., Violine und Violoncello Ed.Nr. 2181 2.—

Orchester:

Aubade, op. 77 Partitur Ed.Nr. 3372 6.—
Zwei Passacaglien Part. (4°) Ed.Nr. 3373 20.—
Ägypten, Ballett-Suite für kleines Orchester in 5 Sätzen (Inhalt siehe unter Klavier)
Klavier-Konzert mit Orchester
Partitur 4° . . . . . Ed.Nr. 3374 30.—
Klavier-Auszug . . . Ed.Nr. 1858 6.—
Violin-Konzert mit Orchester
Klavier-Auszug . . . Ed.Nr. 1940 6.—
Weihnachtsouvertüre für grosses Orchester (mit Schlusschor ad lib.)
Partitur 4° . . . . . Ed.Nr. 3329 20.—

Aufführungsmateriale, soweit keine Preise angegeben sind, nach Vereinbarung.
Bühnenwerke und Lieder siehe das kostenlose Verzeichnis „Zeitgenössische Musik"

Oskar Heinrich Thomas'
„Natürliches Lehrsystem des Violinspiels"

ist eine der interessantesten, anregendsten Violinschulen

Sie wirkte in vielerlei Hinsicht bahnbrechend, obschon ihr ein großer äußerer Erfolg bis jetzt nicht beschieden war.

Thomas hat als erster (1908) die praktischen Konsequenzen aus Steinhausens „Physiologie der Bogenführung" gezogen, wie er überhaupt von Anbeginn **größtes Gewicht auf gute, bewußte Bogentechnik** legt, denn diese hält er für den schwierigeren Teil der gesamten Technik. Ferner stellt er bewußt den Rhythmus in den Dienst der Bogentechnik („Bogentempo").

Thomas beginnt mit den B-Tonarten. Vor ihm machten schon Waßmann, nach ihm August Halm und A. L. Saß den gleichen Versuch. Häufiger „Bogenstellungswechsel", günstige Grifflagen, baldiger Gebrauch auch des kleinen Fingers bei kleinen Händen, Stützfinger, Ein- und Zweifinger-Doppelgriff, frühzeitige Ausnutzung der gehörbildenden Sextenintervalle sind die günstigen Resultate dieses Vorgehens.

Feindurchdachter Aufbau des Lehrstoffes, peinlicher Bedacht auf progressive Folge des Uebungs- und Vortragsstoffes, bewußtes Streben, dem Schüler die Erlernung der Technik mehr „erleben" als erlernen zu lassen, sind weitere große Vorzüge der Schule von Thomas, verraten einen Pädagogen von ungewöhnlichem Format.

Preis der Schule kompl. RM. 5.—. In 3 Heften je RM. 2.—



Durch jede Musikalienhandlung sowie direkt vom Verlag

Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig

J. & W. CHESTER Ltd., MUSIKVERLAG, LONDON

Moderne Klavier-Musik

Bax, Arnold Gold-Mark
- „Dream in Exile" . . . . 2.—
- „Nereid" . . . . 2.—
- „Winter waters" . . . . 2.—

Berners, Lord
- „Fragments psychologiques" . . 3.—
- „Poisson d'or" . . . . 3.—
- „Trois petites Marches funebres 2.50

Casella, Alfredo
- „Deux contrastes . . . . . . 2.—
- „Inezie" (Riens), 3 Pieces . . . 2.—
- „Two Cadenzas for Mozart's Piano Concerto in D min. . . . . . 2.—

Castelnuovo-Tedesco, M. Gold-M.
- „Nuptial march" (Shakespeare's „The Tempest" . . . . 3.—

Goosens, Eugene
- „Concert Study", op. 10 . . . 2.50
- „Kaleidoscope", 12 Pieces . . . 6.—
- „Four conceits", op. 20 . . . . 4.—
- „Nature Poems", 3 Pieces . . . 4.—

Maleingreau, Paul de
- „Prelude, Chorale and Fugue", op. 7 . . . . 3.—
- „Suite", op. 9 . . . . 4.—

Malipiero, G. F. Gold-Mark
- „Barlumi" . . . . 4.—
- „Maschere che Passano", Suite . 3.—
- „Omaggi", 3 Pieces . . . . . 3.—
- „Poemi Asolani", 3 Pieces . . 4.—

Moeran, E. J.
- „Stalham River" . . . . 2.—
- „Toccata" . . . . 2.—

Perkowski, P.
- „Pour Krakowiaki", Polish Dances 3.—

Poldowski
- „Caledonian Market", 8 Pieces . 5.—

Bestellungen können durch die Firma

HUG & Co., LEIPZIG, ROSSPLATZ 16

gemacht werden

Ein einzigartiger Fund!

Bisher ungedruckte Werke von

CLAUDE DEBUSSY

DANSE BOHÉMIENNE

für **Klavier**

Ed. Schott Nr. 2169 . . . M. 1.80 (NP)

VIER LIEDER

für eine Singstimme (hoch) mit Klavier

Rondeau (Alfr. de Musset) . . M 1.50 (NP)
Chanson d'un fou . . . . . . M. 1.50 (NP)
Ici bas (Armand Sylvestre) . M. 1.50 (NP)
Zéphir (Th. de Banville) . . M. 1.50 (NP)
(Deutsche Ausgabe in Vorbereitung)

Diese Werke wurden von Claude Debussy während seines Aufenthaltes in Rußland komponiert und sind seinem Freunde Alexander de Meck gewidmet. Ihre Entstehung fällt in die frühe Schaffensperiode, die von der mit dem Rompreis ausgezeichneten Kantate „L'enfant prodigue" begrenzt wird. Noch teilweise beschattet von großen Vorbildern kündigt sich in dieser Zeit doch schon deutlich der Meister der späteren „Fêtes galantes" und der berühmten Klavierwerke an. Die Manuskripte der hier erstmalig veröffentlichten Werke gehören zu den wenigen frühen Arbeiten, die später von Debussy nicht vernichtet wurden. Die Veröffentlichung stellt für Musiker und Musikfreunde eine Gabe von unschätzbarem Werte dar; dem Pianisten und Sänger werden neue, außerordentlich dankbare Werke geboten.

B. Schott's Söhne • Mainz / Leipzig / London / Paris / New York

---

Signor Bruschino

Komische Oper in 2 Bildern von G. Foppa

Musik von

G. Rossini

Aus dem Italienischen übersetzt und für die deutsche Bühne eingerichtet von

Ludwig Landshoff und Karl Wolfskehl

Klavierauszug . . . . . Ed. Schott Nr. 3249 M. 12.–

Einfache Dekoration / Kein Chor / Spieldauer: ca. 2 Stunden

Aus den Pressestimmen zur Wiesbadener Uraufführung

»ein heiter beschwingtes Spiel von rokokohaftem Reiz . . . außergewöhnlicher Bühneninstinkt, mühelose Erfindungskraft und rhythmische Grazie . . . die Neubelebung ein Gewinn für das Repertoir . . . die Musik von holdem und prickelndem Reiz, von außergewöhnlicher Frische . . . wundervoll melodischer Gesang quillt auf«

B. Schott's Söhne / Mainz

Rossinis verschollene Meisteroper „SIGNOR BRUSCHINO" wurde soeben in Wiesbaden mit bedeutendem Erfolg uraufgeführt.

Pressestimmen nebenstehend!

Heft 3
11. Jahr

März 1932

Die Künste in der Zeit

Neue Kriterien — Neue Maßstäbe

Hans Curjel

Die Kriterien und Maßstäbe, die von der Mehrzahl der Konsumenten an die Produkte der gestaltenden Arbeit, (um schon hier den Begriff „Kunst" umfassend zu erweitern), gelegt werden, gehen von der Voraussetzung aus, daß ein in sich geschlossenes Reich der Kunst existiere, das von einem Kunsttrieb an sich regiert werde. Dieser Kunsttrieb realisiere sich im schöpferischen Menschen zwar auf die verschiedenste, oft entgegengesetzteste Weise, er befasse sich jedoch stets mit der Varietät formaler Kombinationen, mit dem sogenannten „Erlebnis" und führe zum ästhetisch erfaßbaren und von hier aus wieder erlebbaren Werk. Die geistigen Mittel, die Kriterien, mit deren Hilfe diese Werke erfaßt, erklärt und beurteilt werden, erscheinen abgeleitet von Hauptwerken der früheren künstlerischen Produktion; sie werden also bezogen eben aus diesem in sich geschlossenen Reich der Kunst, dessen bestimmte Grenzen das gestaltete Werk ebenso einzuhalten hat, wie auch der Grad seines Wertes durch das Maß seiner künstlerischen Qualität festgelegt wird.

Diese ästhetischen Kriterien und Maßstäbe sind abgeleitet von derjenigen Gattung der Gestaltung, die etwa durch eine verbreiterte Variante der Definition Zolas umschrieben wird: die Welt der optischen, akustischen und psychischen Erscheinungen, gesehen durch ein bild-, wort- oder musikgestaltetes Temperament. Das heißt, sie besitzen Geltung für die Werke der individualistischen Epoche des 19. Jahrhunderts und ihrer Verwandten. Mit wechselndem Glück sind diese ästhetischen Kriterien auch auf andere Epochen der Kunstgeschichte angewendet worden, eine Anwendung, die allerdings immer nur den formalen Bereichen der Produkte gerecht werden kann.

Inzwischen hat sich in den letztvergangenen Jahrzehnten das Wesen der gestaltenden Produktion gewandelt. Im Zusammenhang mit der generellen Umschichtung des gesamten Lebens hat sich ihr Umkreis erweitert und ausgebreitet. Neue soziale und ökonomische Voraussetzungen, die entscheidend wurden für das Gesicht des Lebens überhaupt, haben der Gestaltung neue Gebiete erschlossen. Eine neue geistige Grundeinstellung, der eine neue Struktur des Gefühlslebens entspricht, hat sich durchgesetzt. Ich verweise auf die Formulierung eines Philosophen: „Das praktische Umgehen mit philosophischen Problemen . . . muß nicht rein denkmäßig geschehen, sondern wird immer triebmäßig bestimmt sein . . . Aber die Begründung hat vor dem Forum des Verstandes zu geschehen . . . Wir spüren eine innere Verwandtschaft der Haltung, die unsrer philosophischen Arbeit zugrunde liegt, mit der geistigen Haltung, die sich gegenwärtig auf ganz anderen Lebensgebieten auswirkt; wir spüren diese Haltung in Strömen der Kunst, besonders der Architektur, und in den Bewegungen, die sich um eine sinnvolle Gestaltung des menschlichen Lebens bemühen . . . Es ist die Gesinnung, die überall auf Klarheit geht

und doch dabei die nie ganz durchschaubare Verflechtung des Lebens anerkennt, die auf Sorgfalt in der Einzelgestaltung geht und zugleich auf Großlinigkeit im ganzen, auf Verbundenheit des Menschen und zugleich auf freie Entfaltung des einzelnen“ (R. Carnap, Der logische Aufbau der Welt, Weltkreis-Verlag Berlin 1928).

Parallel mit dieser neuen Grundeinstellung und parallel mit den gesellschaftlichen und technischen Wandlungen, die das Gesicht des Lebens umgestaltet haben, erweitert sich das Reich der Gestaltung. Soziale, ideologische, ja sogar ökonomische Probleme werden der „künstlerischen“ Gestaltung zugänglich, neue technische Kombinationen schaffen neue Instrumente des Ausdrucks und der Gestaltung. Die Welt der Erziehung beispielsweise wird zum Gegenstand dramatischer Spannung, das Existenzminimum wird zum Regulativ einer neuen Wohnbau„kunst“, die Technik des Films ergibt die neuen Gestaltungsbegriffe von Überblendung, Simultanität und Montage, die Erfindung neuer elektrischer Toninstrumente öffnet ganz neue, von den bisherigen Gestaltungsprinzipien losgelöste Klangwelten.

Neben diesen ungeheuren Erweiterungen laufen gleichsam intern die Arbeiten einer Reihe von Künstlern, die sich mit der Klärung der formalen Grundelemente der Gestaltungsmaterie (Ton, Farbe, Linie, Umriß, Wort, Klang) befassen.

Und zwischen diesen Extremen, der realistischen und idealistischen Einstellung, liegen diejenigen Produkte der Gestaltung, die zwar noch von den früheren Geleisen fixiert erscheinen, in ihrer Lebens- und Auswirkungsmöglichkeit jedoch schon von den gewandelten Umständen abhängig sind. Die Divergenz der Produkte gestaltender Arbeit erreicht einen bisher beispiellosen Grad. Sie spannt sich vom ideologischen Lehrstück, von der statistischen Montage und dem primitiven Versuch etwa mit neuen Klangmaterialien bis zu den auf subtilster formaler und denkerischer Differenzierung beruhenden Arbeiten der Konstruktivisten und Abstrakten und bis zur Klangwelt Schönbergs, in der ein Maximum spezifisch individualistischer Vorstellungs- und musikalischer Phantasiewelt sich niederschlägt.

Hier ist einzuschalten: schon die Produkte der „Neuen Kunst“, die als Rebellion gegen den formalen Akademismus die letzten drei Jahrzehnte durchziehen, erforderten einen teilweisen Umsturz der Ästhetik des 19. Jahrhunderts, wenn auch die Gestaltungsgrundlagen dieser „Neuen Kunst“ den Bereich rein ästhetischer Spannungen nicht aufgegeben haben.

In der heutigen, vorgeschrittenen Situation müssen jedoch die bisherigen aesthetischen Kriterien und Maßstäbe grundsätzlich versagen. Werden sie angewendet, so ergeben sich verzerrte Bilder.

Daß sie trotzdem fast ausschließlich angewendet werden, sowohl bei der kritischen Betrachtung der berufenen Mittler zwischen Produktion und Konsum wie bei der großen Masse der Konsumenten selbst, dies ist eine der Hauptursachen der Verwirrung, der das Kunstleben heute ausgesetzt ist.

Man mißt die heutige Produktion mit den ästhetischen Maßstäben, die für eine ausschließlich ästhetische Produktion früherer Zeit Gültigkeit besessen haben: so erwartet man den großen Gefühlsausbruch in einer Zeit, deren treibende Kräfte auf logische Klarheit gerichtet sind; man erwartet sinfonisches Pathos, gesicherte lyrische

Intimität, Verklärung der Leidenschaften aller Art. Und man ist enttäuscht, wenn man stattdessen ideologische Problematik dargereicht erhält, die zu ebensolcher Stellungnahme zwingt; ist enttäuscht, wenn Hagerkeit herrscht, wenn die Struktur der Gerüste sichtbar wird und wenn der Einzelmensch und sein privates Schicksal wie sein Gefühlsleben an Gewicht verliert zugunsten der großen allgemeinen Fragen. Und schließlich ist man von der Schmucklosigkeit wie von dem Mangel an seelischem Aufwand peinlich berührt.

In die Lage der — gelinde gesagt — Enttäuschung wird nicht nur der eingeschworene Gegner heutiger Gestaltung versetzt. Auch der Freund des Fortschritts, der Wortführer und Verteidiger der „Neuen Kunst", sieht sich in schwieriger Lage, da der rein künstlerische Aufschwung, mit dem die Bewegung eingesetzt und rasch zu positiven Ergebnissen geführt hatte, an Elan verloren hat. Die Konstellation für die künstlerische Produktion scheint trübe.

Trübe jedoch nur, wenn die hergebrachten Kriterien als weiterhin maßgeblich angesehen werden. Setzt eine Gesamtbetrachtung des Umkreises heutiger Gestaltung ein, wird außerdem die Relation zu den entscheidenden Fragen und Gebieten heutigen Lebens hergestellt, so ergeben sich andere, positivere Bilder.

Auf Grund der Entwicklung der Kunst im 19. Jahrhundert, die im Zusammenhang mit stabilen Gesellschaftsformen geschah, ist die Gewohnheit entstanden, die Künste isoliert, jede für sich zu betrachten und aufzunehmen. Eine gewisse Kontinuität von Höchstleistungen ergab die Maßstäbe. Dieser Kontinuität entsprach eine Kontinuität des Bedarfs, wie er sich im Konsum darstelle. Heute ist diese Kontinuität da wie dort unterbrochen.

Die in Bildung begriffene neue gesellschaftliche Struktur ergibt ganz bestimmte Bedürfnisse, die ihrerseits die Produktion in ganz verschiedener Weise anregen. Diejenigen Gebiete der Gestaltung, die in unmittelbarer Relation zu den einschneidenden Lebensfragen stehen, geraten in produktive Bewegung; auf den anderen Gebieten wird es stiller. So ist es natürlich, daß beispielsweise das Bauen, dem von den neuen Lebensbedingungen ohne Unterbrechung neue Aufgaben gestellt werden — im Wohnbau wie im Industriebau, wie im Bau von Gebäuden der politischen Verwaltung und Propaganda —, sich in produktiver Entwicklung befindet. Ähnlich steht es um den ideologischen Roman und um das didaktische Theater. Ähnlich auch um das Gebiet der Gebrauchsmusik, das sowohl die chorische Gemeinschaftsmusik wie auch die aktuelle Tanzmusik und Filmmusik umfaßt. Und ähnlich positiv steht es um alle diejenigen Möglichkeiten der Gestaltung, die mit der Methode der Montage arbeiten.

Generell: das Reich der Gestaltung ist heute nicht mehr identisch mit dem früheren, in sich geschlossenen „Reich der Kunst". Die neue Gesamtstruktur des Lebens, die neuen gesellschaftlichen und ökonomischen Voraussetzungen haben zu einer Verringerung des Gewichts des Formalen und individuell Erlebnismäßigen geführt. Die erregende Gewalt und die schöpferisch wirkende Kraft des Ästhetischen, d. h. des künstlerisch Gestalterischen im früheren Sinn verlieren ihre beherrschende Bedeutung. Die Gestaltung begibt sich in diejenigen Gebiete, die die eigentlichen Probleme der neuen menschlichen und gesellschaftlichen Struktur darstellen; sie bedient sich hierbei automatisch der neuen

technischen Ausdrucksmittel. Lebensbezogenheit überhaupt, Relation zu generellen neuen Lebensaufgaben, gestalterische Erleuchtung und Durchleuchtung der neuen Lebensproblematik und der neuen Gefühlswelt, gestalterische Erfassung der realen Bedürfnisse – auf diese Gebiete bezieht sich die Gestaltung, dort hakt sie ein. Neue Aufgaben werden von den neuen Bedürfnissen gestellt, und unmittelbar aus den Aufgaben ergeben sich neue Formen der Darstellung und des Ausdrucks: die neuen Bauaufgaben (Synthese aus ökonomischen Voraussetzungen, Lebensforderungen und technischen Erfindungen) schaffen die Voraussetzungen für einen großen Aufschwung der Architektur, das Theater der neuen gesellschaftlichen Spannungen findet aus sich heraus neue Formeln des Bühnenmäßigen, das Bedürfnis nach Gemeinschaftsmusik — in den verschiedensten Ausprägungen vom Wanderlied bis zur politischen Hymne — provozierte neue musikalische Formungen, die Bildhaftigkeit statistischer Zusammenhänge führt zu völlig neuen optischen Bildungen.

Legt man die Maßstäbe, die von künstlerischen Monumenten der Vergangenheit abgeleitet sind, an derartige Produkte, so kann höchstens die formale Kombination, niemals das primäre Wesen dieser Produkte erfaßt werden. Primär ist das Funktionale, die Relation zur Realität; das Ästhetische wird sekundär.

Daß das Ästhetische sekundär geworden ist, bedeutet keineswegs, daß die Qualitätsfrage zugunsten des Funktionalen (also einer Art von Gesinnungsfrage) ausscheidet. Im Gegenteil: neben der funktionalen Produktion steht die Arbeit in den Laboratorien der absoluten Kunst, wie sie sich in den Erzeugnissen etwa der Konstruktivisten, der Abstrakten und etwa der Surrealisten darstellt. In diesen Laboratorien entsteht gleichsam die Nomenklatur der neuen Gestaltungsmöglichkeiten. Dort wird zugleich die Brücke zwischen der absoluten und funktionalen Gestaltung geschlagen. Die neue funktionale Gestaltung bedient sich der in diesen Laboratorien geschaffenen Elemente der Form wie der Kombinationsmöglichkeiten dieser Elemente. Umrisse einer Synthese des Funktionalen und Absoluten als der Gestaltungsweise der Zukunft mögen in einzelnen Produkten (wie etwa bei Weills „Bürgschaft") schon jetzt erkennbar werden.

Eine klare Situation hat sich ergeben: die Vorherrschaft der ästhetischen Kriterien für die Produkte der gestaltenden Arbeit wird abgelöst von funktionalen Kriterien; primär entscheidend erscheinen das Maß der Beziehung zu Realität, zur Lebensstruktur, das Maß der Verflechtung in Produktionsprozeß und Aufgabenkreis, der von den neuen Lebens-, Denk- und Gefühlszusammenhängen gestellt wird, die Teilnahme an den erregenden Problemen, aus denen sich die neue Lebensform bildet (und denen sich gerade der schöpferisch gestaltende Mensch weniger als je zu entziehen vermag). Die Maßstäbe im einzelnen leiten sich ab von den Arbeitsergebnissen, die in den Laboratorien der absoluten Gestaltung gewonnen werden; wobei bedacht werden muß, daß die dort vollzogene Herausarbeitung der Elemente und ihre neuen Kombinationsmöglichkeiten in steter Relation stehen zum neuen, in Bildung begriffenen technischen Instrumentarium. Daß hierbei Gestaltungsprinzipien früherer Epochen weiterwirken, ist selbstverständlich.

Für die Betrachtung der künstlerischen Produktion früherer Epochen ergibt die neue funktionale Betrachtungsweise eine Einstellung, die ihre lebendige Wirkung stärker macht als vielleicht je; ein beliebiges Beispiel mag die Wandlung beleuchten, eine grund-

sätzliche Betrachtungseinstellung, die ihrerseits noch einmal das Wesen der heute natürlichen, den Lebensumständen entsprechenden Kriterien bezeichnet: eine, wenn auch noch so dichterische Beschreibung der Sixtinischen Madonna Raffaels, eine wenn auch noch so neuartige ästhetische Analyse erscheint uns heute sekundär; erregend, Lebenswerte vermittelnd wird diejenige erkenntnismäßige Darstellung sein, die das Werk als eine Synthese von allgemeinen Lebensumständen und persönlicher Struktur des Schöpfers umschreibt.

Für die Kunst des Theaters!

Herbert Jhering

Es erscheint vielleicht vermessen, heute über dramaturgische Thesen zu sprechen, während überall die Bühnen zusammenbrechen. Wenn es sogar Erwägungen gibt, das Berliner Staatstheater zu schließen – was hat es dann für einen Zweck, über prinzipielle Fragen nachzudenken? So könnte gesprochen werden.

In Wirklichkeit ist nichts falscher, als diese defaitistische Einstellung. Nur weil das Theater keine ideologischen Grundlagen mehr hatte, brach es zusammen. Die Krise des Theaters ist neben der Wirtschaftskrise eine geistige Krise. Wir müssen also weit ausholen, um die dramaturgische Situation zu klären. Wir müssen die Mißverständnisse aufzulichten versuchen, die sich um den ganzen Komplex des sogenannten Zeittheaters gebildet haben. Wir müssen die Fehlurteile, die sich um die Beziehungen zwischen Aufführung und Stück, Regie und Drama, Schauspielkunst und Rolle gelegt haben, aufzeigen.

■

. . . Wenn heute Dramen aus der Vorkriegszeit des deutschen Theaters aufgeführt werden, Dramen aus der naturalistischen oder aus der psychologischen Periode der europäischen Bühne, so kann man fast immer lesen, daß diese Aufführungen schlecht seien oder verfehlt. Nun ist es aber doch eine bekannte These – und sie wird immer wieder gegen das Drama, das heute geschrieben wird, ausgespielt, — daß die Schauspielkunst oder die Regiekunst auf einer Höhe ständen, wie nie zuvor. Immer heißt es, das Stück ist schlecht, aber die Aufführung ist außerordentlich. Oder: der Beifall galt nicht dem Drama, sondern den Schauspielern. Seltsamerweise wird diese These gerade den Stücken gegenüber aufgegeben, die nach der herrschenden Meinung vorzüglich und unanfechtbar sind. Sollte das nicht zu denken geben? Wie – wir haben eine so hervorragende und durchgebildete Regiekunst, und gerade die gepriesenen Stücke der Vorkriegszeit werden schlecht gespielt? Wie denn, wir haben so außerordentliche Schauspieler, und gerade die guten Stücke werden falsch gegeben? Das ist sehr aufschlußreich. Aufschlußreich nach zwei Seiten. Entweder kann die Theaterkunst nicht auf der Höhe stehen, die ihr nachgesagt wird. Oder es muß gefolgert werden, daß, wenn auch die besten Regisseure und die besten Schauspieler das psychologische Stück nicht mehr deckend spielen können, daß dann vielleicht zu diesen Stücken von der Gegenwart her schwer ein Weg zu finden ist, daß die Schauspielkunst, daß das Theater andere Wege geht und sich nach der Richtung des psychologischen Schauspiels eben nicht mehr entwickelt. Es wäre lächerlich zu behaupten, daß die wesentlichen Werke von Gerhart Hauptmann oder von

Ibsen oder von Schnitzler schlecht wären. Sie sind ausgezeichnet. Sie geben das Weltbild der Vorkriegszeit mit einer deckenden, vortrefflich angepaßten Form wieder. Es wird heute nur — ein anderes Kriterium angelegt. Es wird gesagt, daß an die Stelle der psychologischen Individualcharakteristik mit dem anderen Weltbild andere künstlerische Methoden treten mußten. Das naturalistische und psychologische Theaterstück von 1890 bis 1910 war der letzte Ausläufer einer Entwicklung. Schon von Hebbel her wurden die psychologischen und von einer allmählich erstarkten Arbeiterbewegung her die naturalistischen Methoden des Theaters entwickelt und weitergebildet und vervollkommnet. Es war in einer ruhigen, in einer organischen Zeit eine stetige, überschaubare, langsame und konsequente Entwicklung.

Daß nach dem Zusammenbruch einer ganzen Welt an dieses Bild nicht wieder angeknüpft werden konnte, daß also auch diese Methoden keine Verfeinerung, keine Fortbildung mehr vertrugen, das müßte eine selbstverständliche Erkenntnis sein. Es ist also gar nicht möglich, die Darstellung, sagen wir, eines Ibsen-Stückes oder eines Schnitzler-Werkes heute zum Maßstab für das Theater zu machen oder für die Leistungen eines Regisseurs, eines Schauspielers. Es ist gar nicht möglich, zu sagen, das Theater habe verlernt, ein geschlossen aufgebautes, psychologisches Werk darzustellen, es müßte also zu dieser Verfeinerung erst wieder durch bedächtige Erziehungsarbeit zurückgebracht werden. Selbstverständlich kann es durch eine besondere Konstellation, mit besonderen Schauspielern und einem besonderen Regisseur einmal gelingen, ein solches Werk auch in seiner Geschlossenheit wieder darzustellen. Wir aber sprechen hier nicht von Zufällen, nicht vom Glück, sondern von Grundlagen und sich ankündigenden Entwicklungstendenzen.

Das Theater kann also zu den alten naturalistischen, in sich vollkommenen, aber abgeschlossenen, durch eine Welt von uns getrennten psychologischen Stücken oder vielmehr zu der von ihnen geforderten psychologischen Darstellungsweise nicht mehr zurück. Wo es diese Werke richtig spielen kann, ist es Ausnahme und Glücksfall wie etwa, wenn Werner Krauß eine Gerhart Hauptmann-Rolle spielt. Das Theater kommt aber auch nur in seltenen Fällen zur richtigen Darstellung eines vorgeschobenen, modernen Werkes, zu einer richtigen Darstellung, das heißt also zu einer Darstellung, bei der sich Inhalt und Form entsprechen. Es war bis jetzt nicht möglich, an diesem Stil konsequent weiterzuarbeiten. Das Theater wurde, wie es durch den Betrieb gegeben ist, immer wieder von anderen Aufgaben abgezogen.

Es ist also notwendig, hier die Begriffe zu klären und die eingefrorene Terminologie aufzutauen. Es ist zu sagen, daß das moderne Drama Kunst will, Form will, Stil will. Aber nicht auf den Voraussetzungen einer vergangenen Kunst, sondern auf dem Weg zu unserer Kunst, die unsere Zeit oder, weil es vielleicht besser ist, dieses verhaßte und umkämpfte Wort „Zeit“ zu vermeiden, die unser Weltbild formen hilft oder herausfordert. Diese Arbeit ist schwer. Dann damals vor dem Kriege, in den Neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, ergaben die Voraussetzungen für eine Kunst des Theaters sich von selbst, nicht nur des Theaters, sondern auch der Lyrik, der bildenden Künste. Man denke nur an Arno Holz und Richard Dehmel, an Max Liebermann und Lovis Corinth und Slevogt. Man denke an die französische Malerei. Man denke an das alte Moskauer Künstlertheater Stanislawskis. Hier entwickelte sich auf

der gleichen Grundlage, aber mit den selbstverständlichen nationalen Abwandlungen, ein sich ergänzendes Weltbild, das sich auf allen Gebieten geistig und künstlerisch durchsetzte von Berlin, von Wien, von Paris und von Moskau aus. Diese organische Kunst einer glücklicheren Zeit können wir nicht erreichen oder nachahmen, und es ist frevelhaft, sie zurückrufen zu wollen. Die Kunst in unserer glücklosen, zerrissenen, im schweren Endkampf einer Machtauseinandersetzung stehenden Zeit kann sich nicht organisch wie eine Pflanze entwickeln. Es müssen erst die Voraussetzungen geschaffen, die Grundlagen gebaut werden.

An diesen Voraussetzungen wird geschaffen, an diesen Grundlagen wird gebaut. Es ist eine beinahe heroische Arbeit, in einer materiellen und geistigen Krise ohnegleichen, im Nebel der Schlagworte für die Kunst zu kämpfen. Das bedeutet, daß zuerst einmal das Dickicht von Mißdeutungen und Begriffsstutzigkeiten gelichtet wird, das heute jede geistige und künstlerische Betätigung zu ersticken droht.

Ich komme zurück auf die falsche Gleichung: Zeit ist gleich Unkunst, Kunst ist gleich Ewigkeit. Es heißt also, zuerst noch einmal deutlich zu sagen, daß das moderne Drama, das aktuelle Stück, als eine Vorstufe zur Kunst betrachtet wird, daß dieses Theater aber die Gefühlswelt der Vorkriegszeit und damit die dramatischen Formen der Vorkriegszeit nicht zurückbringen wird und nicht zurückbringen kann. Es wird ebenso weit entfernt sein von einer verworrenen idealistischen Romantik wie von einer banalen Alltagskunst. Es wird Weltanschauungsdrama sein. Aber es wird niemals die Weltanschauung des Unaufhörlichen, des Gefühlsversunkenen, des Träumerischen, des Idyllischen vertreten. Es wird also auch niemals ein romantisch verspieltes, psychologisch besinnliches, idyllisch zurückgezogenes Drama sein können. Es wird viel eher zu einer großen Form, zur klassischen Strenge hindrängen.

Zur klassischen Strenge? Ist das nicht ein Widerspruch zu allem, was sonst theoretisch über das Drama geäußert wurde und nicht zuletzt von mir geäußert wurde? Gerade, als ich selbst vom „Klassikertod“ sprach, wurde schon von mir formuliert, daß wir wahrscheinlich vor einer neuen Tendenz zur Klassik stünden. „Es ist Unsinn, wenn behauptet wird, man wolle die klassische Dichtung zerschlagen, um ein Chaos aufzurichten und alle Formen zu zertrümmern. Das Gegenteil ist wahr: neue Formen kündigen sich an. Man steht heute vielleicht, zumindest in der Vorbereitung, zumindest in der Tendenz, vor einer neuen klassischen Dichtung. Vor einer klaren, geistig bestimmten, unromantischen, formal gebundenen, strengen Bühnendichtung.“

Nur werden wir uns eben daran gewöhnen müssen, daß die klassische Form des Dramas heute etwas anderes ist als damals. Daß es nicht das Barock Shakespeares, nicht das idealistische Weltgefühl von Achtzehnhundert zu gestalten gilt, sondern das des nächsten Jahrzehnts oder des nächsten Halbjahrhunderts. Dieses Weltgefühl kann nicht an den großen sozialen Gegensätzen, an dem Endkampf der Weltsysteme vorbeigehen, der ausgefochten wird. Der „Macbeth“ von heute schreitet nicht im Panzer und mit herabgelassenem Helmvisier daher. Der „Macbeth“ von heute ist der große Unternehmer. Seine Gegenspieler sind nicht Kronprätendenten und Söldnerheere. Es sind andere Unternehmer, andere Industrielle, andere Gruppen und die große Anzahl der Hand- und Kopfarbeiter. Diese Gliederung verlangt beinahe von selbst wieder ein groß geschichtetes, chorisches, in strenger Form gegliedertes, sprachlich durchgebildetes, sprach-

lich formuliertes Drama. In diesem Stil ist schon das neue Stück von Brecht „Die heilige Johanna der Schlachthöfe" geschrieben. Zu diesem Stil kann man das Wiederaufleben der Oratorien und der chorischen Oper rechnen.

Für die Kunst! Gerade heute Theater und Kunst! Gerade heute Arbeit an einer neuen klassischen Kunst, die den großen Auseinandersetzungen der Gegenwart entspricht, die die Fronten aufzeigt, die sich gegenüberstehen.

Film von heute

Siegfried Kracauer

Es ist kein Zufall, daß vor kurzem zwei Bücher erschienen sind, die sich mit den Verhältnissen der Filmproduktion befassen und aus ihnen Schlüsse auf die Art der Filme zu ziehen suchen. Ich meine die Bücher von Ilja Ehrenburg („Die Traumfabrik") und von René Fülöp-Miller („Die Phantasie-Maschine"). Beide entspringen dem Bedürfnis, das in der Tat mehr und mehr unabweisbar geworden ist: die Beschaffenheit der den Konsumenten aller Länder gelieferten Filmwaren aus den Produktionsbedingungen zu erklären, unter denen diese Waren entstehen. Ehrenburgs Buch ist ein apokalyptisches Gemälde der kapitalistischen Welt, in der die amerikanischen, deutschen, französischen Filmmagnaten eine beträchtliche Rolle spielen. Sie werden als fleischgewordener Profitgeist definiert, und die Absicht des Dichters besteht eben darin, diesen Profitgeist bei der Arbeit zu zeigen und seine vielfältigen Wirkungen zu schildern. Er führt zur Filmfabrikation großen Stils, zu Transaktionen zwischen den Filmindustrien der verschiedensten Ländern und vor allem zur genauen Abstimmung der Filmprodukte auf die echten oder vermeintlichen Bedürfnisse des Publikums. Auch Fülöp-Miller belegt dokumentarisch – nüchterner, aber dafür nicht selten besonnener als Ehrenburg –, daß die typischen Inhalte des (amerikanischen) Films rein kapitalistischen Erwägungen entstammen. Die Gründer der Branche haben die Gemütsreaktionen des Publikums studiert und im Interesse eines breiten Absatzes ihre Fabrikate diesen Reaktionen genau angepaßt. Wozu noch das Bestreben der Produzenten kommt, die Massen an das System zu fesseln, dem sie selber ihre Erfolge verdanken.

So ist es geblieben. Allerdings sind inzwischen gewisse Modifikationen eingetreten; besonders bei der deutschen Produktion, mit der ich mich im folgenden hauptsächlich beschäftige. Die Verschärfung der Wirtschaftskrise hat aus bekannten Gründen gerade in Deutschland zu einer unerhörten Verschärfung des politischen Kampfes geführt, von der natürlich auch der Film nicht unberührt geblieben ist. Und zwar tritt, wenn ich mich nicht sehr täusche, die Rücksichtnahme auf etwaige Publikumsreaktionen zusehends zurück hinter zwei aktiven Bemühungen, die selbstverständlich den Bedürfnissen gewisser Teile des Publikums entgegenkommen. Einmal sucht die Industrie das in der Hauptsache bürgerliche Publikum gewissermaßen aufzurüsten und zum andern vermeidet sie geflissentlich auch nur den Schein einer politischen Beeinflussung.

An Hand der führenden deutschen Produktion lassen sich diese beide Richtungen exemplarisch aufweisen. Die Ufa stellt Filme um Filme her, deren nationalistische Tendenz offen am Tag liegt. Ich denke noch nicht einmal an den York-Film, in dem lauter provokatorische Reden geschwungen werden und wieder einmal die Militärs über die Staatsmänner

triumphieren, sondern an Filme, die zwar weniger unverhüllt, aber darum nicht minder wirksam verfahren. In einem erst kürzlich abgelaufenen Spionagefilm: „Unter falscher Flagge“ etwa setzt die Ufa den Weltkrieg als eine gar nicht zu diskutierende Selbstverständlichkeit voraus. Schlachtfelder und Maschinengewehre gehören zu den ständigen Requisiten dieses Reißers, und fast die einzige Zivilperson, die in ihm vorkommt, ist ein Kriminalkommissar, der ebenfalls zu Kriegszwecken verwandt wird. Den Weltkrieg als Anreiz für irgendein Sensationsstück zu verwerten, ihm eine Nebenrolle zuzuschieben wie hier, ist aber gleichbedeutend mit seiner unmerklichen Einverleibung in unseren Alltag. Ich bezweifle nicht, daß man so viele unkritische Zuschauer wieder ans Kriegsleben gewöhnt. Sie fressen die Spionageaffäre und schlucken mit ihr zugleich ahnungslos das Schlachtgetümmel herunter. Bis es zuletzt zur schmackhaften Nahrung wird, bis sie sich eines Tages nicht mehr darüber verwundern, einen wirklichen Krieg mitzumachen, der dann von Anfang bis zu Ende verfilmt werden wird . . .

Die andere Richtung zeitigt pure Zerstreuungsware. Als um die Mitte vorigen Jahres die Ufa mit ihrem neuem Produktionsprogramm herauskam, begründete der „Film-Kurier“ dieses Programm mit folgenden Worten: „Sicher ist das für Vergnügungen zur Verfügung stehende Geld geringer geworden. Aber immer ist in Zeiten einer das Gemüt bedrückenden Notlage die Forderung nicht nur nach Brot und Arbeit, sondern auch nach Zerstreuung erhoben worden, und so wird es auch in Zukunft sein.“ Gleichviel ob es in Zukunft so sein wird oder nicht: die Ufa hat jedenfalls ihre Absichten wahrgemacht und zahlreiche Operetten- und Lustspielfilme auf den Markt geworfen. Sie waren bald besser, bald schlechter arrangiert, bald mit der Harvey und bald ohne sie, und hatten niemals auch nur die Spur eines richtigen Inhalts. „Zerstreuung ist angenehm und vielleicht auch nützlich“, so kommentierte ich seinerzeit das erwähnte Programm, „wird sie aber zum Leitmotiv und drängt sie die echte Belehrung völlig beiseite, so verfälscht sich ihr guter Sinn. Indem sie das bedrückte Gemüt erheitert, nebelt sie es nur immer dichter ein, und die Entspannung, die sie dem Publikum verschafft, führt zugleich zu seiner Verblendung.“ In der Tat leistet diese Art der Zerstreuung mittelbar dasselbe wie das vorher erwähnte tendenziöse Genre. Diese systematisch fabrizierten Zerstreuungsdinge lenken das Publikum von der gesellschaftlichen Wirklichkeit ab, statt es über sie aufzuklären, und machen es damit zur ohnmächtigen Beute der ans Irrationale appellierenden Gewalten. Um ganz davon abzusehen, daß in den betreffenden Filmen meistens eine Menge von Uniformen erglänzen, die gewissermaßen ein Surplus darstellen.

Die kleineren Filmproduzenten halten es kaum anders. Ausgesprochene Filme, die aus ihrer reaktionären Gesinnung keinen Hehl machen, und neutrale Unterhaltungsware, die dieser Gesinnung nicht entgegentritt: das ist der Durchschnitt. Nun hat sich in der letzten Zeit, und zwar gerade in den Kreisen der Kinobesitzer, Darsteller, Verleiher, Regisseure usw, eine gewisse Opposition gegen den bisherigen Betrieb angemeldet; das heißt, man bekämpft nicht eigentlich seine bedenkliche Tendenz, sondern den sogenannten „Klamauk“-Film, der rein der Zerstreuung gewidmet ist. Ein Zeichen dafür, daß die Filmindustrie mit ihm den Publikumsgeschmack eben doch nicht ganz getroffen hat. Die Frage ist, was nach der Meinung dieser Leute, die in einer vor kurzem vom „Reichsfilmblatt“ veranstalteten Rundfrage den Klamauk abgelehnt haben, fortan produziert werden soll. Keiner der Oponenten weiß es zu sagen. Sie machen statt positiver Vor-

schläge unverbindliche Phrasen und sind sich nur darin alle einig, daß die Herstellung aktueller „Zeitstücke“ der Zensur und der politischen Zerissenheit des Volkes wegen zu riskant sei. Mit anderen Worten: auch die Gegner der leeren Zerstreuungsprodukte leugnen die praktische Möglichkeit, Filme herzustellen, die keine bloße Zerstreuung sind.

Aus dem ängstlichen Verhalten dieser Klamauk-Feinde geht zum mindesten eindeutig hervor, wie stark heute bereits die Kulturreaktion ist. Dennoch gibt es einige wenige Filme, die dem von ihr ausgeübten Druck zwar nicht entronnen sind, aber sich ihm auch nicht ganz beugen; so: „Mädchen in Uniform“, „Kameradschaft“ und neuerdings: „Drei von der Stempelstelle“. Ich behaupte nicht, daß diese Ausnahmen durchweg eine richtige Haltung hätten; ich bin nur der Ansicht, daß sie fortschrittliche Elemente aufweisen und zeigen, was noch gemacht werden kann. Vermutlich könnte selbst unter den jetzigen Umständen viel mehr gemacht werden. Wieviel, das hängt von der geschickten Ausnutzung der zulässigen Darstellungsmethoden und nicht zuletzt von politischen Faktoren ab.

Kirchenmusik

Wir werden uns in einer Reihe von Aufsätzen mit der Lage und den Problemen der Kirchenmusik beschäftigen. Den Anlaß hierfür bieten vor allem die geistigen und künstlerischen Strömungen des Neukatholizismus. Wir lassen heute zunächst einen Vertreter der protestantischen Kirchenmusik zu Worte kommen.

Musik und Protestantismus

Hermann P. Gericke

Notizen

Amos 5 Vers 23: Tue nur weg von mir das Geplärr Deiner Lieder; denn ich mag dein Psalterspiel nicht hören. Kolosser 3 Vers 16: Lehret und vermahnet euch selbst in Psalmen und geistlichen lieblichen Liedern und singet dem Herrn in euerm Herzen. – Aus einem Dienstvertrag: Der Kirchenmusiker soll in würdiger Weise zur Erbauung der Gemeinde und zur Ausschmückung des Gottesdienstes beitragen. Die Entscheidung über die musikalische Ausgestaltung desselben liegt beim amtierenden Pfarrer. – Meine Choralvorspielkartei über rund 40 Vorspielbücher enthält für viele bekannte Choräle kaum ein brauchbares Vorspiel. Die einzelnen Choralmelodien aber müssen teilweise für bis zu 12 verschiedenartige Lieder benutzt werden. – Die Kollekte zur Deckung der Unkosten betrug in der Abendmusik (Eintritt frei) bei einer Besucherzahl von 6C0: RM. 667.7, in einer anderen bei 200 Besuchern: RM. 21.74.

Grundsätzliches

Wollen wir auch noch mit einstimmen in die Klagen, daß der protestantische Gottesdienst dem Kirchenmusiker nicht so viel Raum biete wie der katholische und daß es früher anders war? Wollen wir fordern, daß die Bachkantate in Leipzig in den Gottesdienst eingebaut wird? Wollen wir der neuen liturgischen Bewegung sagen, daß

sie in musikalischer Hinsicht energischer vorgehen muß? Wollen wir fragen, wann die letzten Massenausgrabungen alter Musik endlich einmal von der evangelischen Kirche nutzbar gemacht werden? Wollen wir die Morgenfeiern der Berliner Funkstunde loben?

Wäre das die Not der evangelischen Kirchenmusik, es könnten ein paar energische Verfügungen der Kirchenbehörden vieles ändern. Aber man redet mit diesen Dingen an dem Kernpunkt vorbei. Man übersieht, daß durch unsere musikalisch best versorgtesten Gottesdienste ein Riß geht, der gerade in den letzten Jahrzehnten immer wieder durch Teilerfüllungen obiger Forderungen verklebt wurde, bis ihn nach dem Kriege die gegenwärtig lebendigste und radikalste Theologie, die von Karl Barth und Gogarten, wieder aufdeckte: den 150 Jahre alten Gegensatz zwischen Christentum und Idealismus.

Worum handelt es sich – soweit es für unser Thema in Frage kommt – bei diesem Gegensatz, und wie wirkt er sich für die Kirchenmusik aus? Durch die religiöse und künstlerische Einstellung eines Goethe, Schiller, Kant, Hegel, Haydn, Mozart, Beethoven verlor die Kunst endgültig ihre direkte Beziehung zur Kirche. Sie war eingestellt auf Diesseitsfreudigkeit, erzeugte eine Hochachtung gegenüber allen menschlichen, besonders künstlerischen Leistungen, eine Freude am Schönen, den ästhetischen Genuß. Erstrebenswertes Ideal war der Künstler, der nach Beethoven der Gottheit näher steht als die anderen und von dort aus die Strahlen des Lichtes der Menschheit sendet. Demgegenüber aber hielt die Kirche fest an der Verkündigung der gleichen Sündigkeit und Verlorenheit aller Menschen, des „ganz anderen" Gottes, der Notwendigkeit der Erlösung durch die göttliche Gnade. Sie sah in dem Idealismus eine „Fehlentwicklung" und „Ketzerei". Da ihr für den Gottesdienst seit Bach große Meister und damit große Impulse in Bezug auf die Kirchenmusik fehlten, da ferner der Rationalismus nachwirkte, erhielt das Wort eine viel größere Bedeutung als es vorher hatte. Die Predigt wurde der Mittelpunkt, auf den hin sich alles zu beziehen hatte. „Gottes Wort, das Fleisch ward", d. h. Geist, der Form annahm, war seither nur denkbar als tatsächlich gesprochenes, begrifflich faßbares Wort. Daß die Musik aber aus noch viel tieferen Quellen stammt, noch reiner und schlackenloser Form ist, als das begriffliche Wort – diese Wertvorstellung trat immer mehr in den Hintergrund; Musik diente nur noch als „Ausschmückung" des Gottesdienstes.

Der bürgerliche Mensch nun, soweit er Protestant war, stand in diesem Zweiwelten-Konflikt, ohne sich aber zu entscheiden. Er besuchte die Kirchen und nahm dort die protestantische Lehre in sich auf, andererseits ging er ins Theater und Konzert und begeisterte sich an den künstlerischen Leistungen. Die heraufkommende Kunst war nun so stark individualistisch, daß das mehr oder minder anonyme Musizieren früherer Jahrhunderte, das ganz auf Gemeinschaft und Dienst an der Religion eingestellt war, immer mehr „Dienst am Werk" wurde, zu dem der Schaffende sich sein Gesetz selbst gab. Das Publikum wurde Zuhörer, Bewunderer, Kritiker – passiv. Diese Haltung übertrug sich auch von Theater und Konzert auf die Gottesdienstmusik, wie umgekehrt kirchliche Werke den Weg in den Saal fanden. Aus der Gemeinde wurde, wenn kirchliche Instrumental- und Gesangsmusik erklang, ein idealistisches, meistens sogar nur kritisches oder bequem genießendes Publikum. Seine Haltung war auf jeden Fall dem Wollen der Kirche entgegengesetzt. Wenn wir also heute beim Abendmahl so wie früher Bachs Chaconne für

Solovioline spielen lassen oder sonst irgendwelche musikalische Bereicherung des Gottesdienstes bringen, so wird durch die aus dem vorigen Jahrhundert gewonnene Einstellung niemals eine Steigerung der religiösen Haltung oder eine größere Intensität religiösen Erlebens erreicht. Es ist also verständlich, wenn die Kirche beim Erklingen künstlerisch hochwertiger Musik im Gottesdienst Gefahr wittert, daß in diesem Moment aus dem Gottesdienst ein Konzert und aus der Gemeinde ein Publikum wird. Der Gottesdienst muß aber in jedem Moment „Verkündigung des Göttlichen Wortes" sein, wie er es früher – auch wenn Musik erklang – war. Heute ist das nur noch bei Textverlesung und Predigt einerseits und beim aktiven Bekenntnis der Gemeinde in Liturgie und Choral andererseits der Fall.

Diese geistige Situation muß man sich klar machen, wenn man die Lage der evangelischen Musik und die unbefriedigenden Ergebnisse gutgemeinter Besserungsversuche verstehen will. Unseres Erachtens ergibt sich für die Zukunft hieraus folgendes: erst wenn es den Musikpädagogen gelungen ist, aus dem passiven Musikgenießen wieder ein aktives Nacherleben der in dem Kunstwerk verkörperten geistigen Gesetze und Formwerte zu machen, erst wenn in der Musik wieder eine höhere Offenbarung als in Weisheit und Philosophie gesehen wird, dann erst ist die Vorraussetzung dafür geschaffen, daß die Kirchenmusik im Gottesdienst gegenüber der einseitigen Verkündigung durch das Wort wieder in ihre alte Stellung rücken kann. Andererseits aber muß die Kirche heute schon anerkennen, daß es diese aktive Haltung auch der gehörten Musik gegenüber gibt und daß in einem Bachschen Werk z. B. tatsächlich eine größere „Gotteswort-Verkündigung" erlebt werden kann als durch eine Predigt. Warum will die Kirche auf sie verzichten? Qui cantat bis orat! Predigt und Musik gehörten ja doch in den Zeiten höchsten reformatorischen Lebens gleichwertig zusammen.

Die Notwendigkeit solcher grundsätzlichen Regelungen darf nicht verschüttet werden durch das, was noch oder schon wieder in der Kirche an Musik lebendig ist. Sowohl im Gottesdienst wie in Abendmusiken kann man gelegentlich musikalische Beeindruckungen erfahren, daß man glauben möchte, den obigen Gegensatz gäbe es garnicht.

Praxis

Wir sagten schon: die geforderte Aktivität und das Bekenntnis sind, soweit es sich um musikalische Äußerungsformen handelt, heute vor allem in der Liturgie und im Choral vorhanden. Lassen wir die Liturgie beiseite. Das ist gerade jetzt alles im Werden. Treten wir nur dafür ein, daß nicht in allen Gottesdiensten die gleiche schematische Folge bleibt, sondern daß entsprechend dem Grundgedanken des jeweiligen Sonntags ein Wechsel eintritt. Es erscheint ja überhaupt im Moment fraglich, ob wir mit der Überwindung des Individualismus schon soweit sind, daß wir die neuen Möglichkeiten für die neue Gemeinschaft sehen, sodaß aus den gegenwärtigen Versuchen Endgültiges hervorgehen könnte.

Aber auf dem Gebiet des Choralgesanges ist Durchgreifendes geschehen. Da im 19. Jahrhundert der gesungene Textinhalt wichtiger war als die rhythmische Kraft der Choralmelodie, verflachte der Gemeindegesang zu der Eintönigkeit, die heute noch vielerorts für ihn typisch ist. In gleichmäßigen Vierteln, am Schluß jeder Zeile eine

Fermate klangen ruhige und bewegte Melodien gleichartig. Die Zeileneinteilung zerriß oft Melodie und Textsinn. Jetzt geht man auf die rhythmisch bewegte „alte“ Form zurück. Leichte Auftakte, Wechsel von schweren und leichten Werten, Wechsel im Zeitmaß charakterisieren den rhythmischen Choral. Wo dieser gut gesungen wird, da ist für die musikalische Bereicherung des Gottesdienstes mehr getan als durch solistische Einlagen. Jetzt werden von hier aus die Kirchenchöre, die, in der Tradition der Motetten des 19. Jahrhunderts erzogen, vor jeder rhythmischen Verschiebung in einem Schütz-Chor ratlos standen, diese als eine Selbstverständlichkeit hinnehmen.

Desgleichen wird sich für die Gemeinde gegenüber manchem Orgelwerk der alten Meister ein besseres Verständnis anbahnen. Der Wille zur Freudigkeit, der die Barockmusik auszeichnet, kommt durch die frischen Rhythmen wieder in den Gottesdienst. (Wobei leider viele Organisten Freudigkeit mit Schnelligkeit verwechseln und der Gemeinde die „Freudigkeit“ zu dem neuen Gesangbuch rauben.) Der andere Mangel, daß nach wie vor für eine Anzahl verschiedenartiger Texte nur eine Melodie zur Verfügung steht, könnte ja erst durch eine Zeit neuer evangelischer Schöpferkraft auf musikalischem Gebiete beseitigt werden. Schwierig ist aber angesichts dieser Tatsache die Wahl eines Vorspieles. Was zur Melodie paßt, braucht noch nicht zu dem gewählten Text zu passen. Hier liegt eine Möglichkeit für den schaffenden Musiker der Gegenwart; denn es herrscht trotz der vielen vorhandenen Choralvorspielbücher ein ungeheurer Mangel. Wir können heute noch für jeden Choral unseres Gesangbuches eine Menge Vorspiele gebrauchen von 2 – 7 Minuten Dauer, Nachspiele in jeder beliebigen Länge, daneben Chormusik für 52 Sonntage!

Freilich, individuelle Experimente, unwahre Künsteleien, Nur-Ästhetik können uns nichts nützen. Die Aufgabe liegt doch so: wir sollen mit unserem Vorspiel die Besucher des Gottesdienstes mit all ihren Einzelsorgen und -freuden zu einer Einheit verschmelzen und über sich hinausheben. Daneben soll dem jeweiligen Aufbau des Gottesdienstes im einzelnen gedient werden. Die Musik des vorigen Jahrhunderts ist für diese Zwecke wenig geeignet. Sie wurzelt selbst im Individuellen, sie läßt den einzelnen im Grunde bei sich, ihr fehlt die gemeinschaftbildende Kraft. Da die großen Musiker des vorigen Jahrhunderts kaum Kirchenmusik geschrieben haben, wurde die Aufgabe von weniger Berufenen ergriffen, sodaß eine Fülle absolut wertloser Kirchenmusik vorliegt. So greift man immer wieder auf die Musik vor und bis Bach zurück. Niemand wird den Reichtum und künstlerischen Wert dieser Musik in Frage stellen; aber allein reicht sie auf die Dauer auch nicht aus. Ja, seien wir ehrlich, vielleicht erfassen wir mit ihr noch weniger Menschen als mit der romantisierenden Musik, zumal wenn wir „moderne Orgeln“ haben. Sachliche, im alten Sinne „handwerklich“ gut gearbeitete Musik mit der Hinwendung zu objektiven Gesetzlichkeiten, ist das nicht ein Grundzug der modernen Musik? Das ist es auch, was wir für die Kirche brauchen. In dieser Zeit, wo es gleich sinnlos erscheint, Quartette, Symphonien oder Opern zu schreiben, weil das Publikum dazu fehlt, warten Tausende von Kirchenmusikern auf Neuerscheinungen, weil – wie gesagt – das vorliegende Material in keiner Weise ausreicht.

Ergänzend zu diesen Problemen sollen später: die Orgelbewegung und ihr Einfluß, alte und neue Musik im evangelischen Gottesdienst und in Abendmusiken und weitere bedeutsame Einzelfragen behandelt werden.

Rundfunk - Film - Schallplatte

Rundfunk und alte Musik

Hans David

Der außerordentlich starke, stetig sich erneuernde stoffliche Bedarf der Rundfunk-Gesellschaften führt auf jedem Gebiet zu unaufhörlichen Versuchen, die Grenzen der einbezogenen Kulturgebiete zu erweitern. Dies gilt naturgemäß in besonders hohem Maße für die musikalischen Darbietungen, die ja im Rundfunk weit größeren Raum erhalten als im zuvor gewohnten kulturellen Leben. Der Wunsch nach Erschließung von neuem oder zuvor schwach ausgewertetem Material wird vielleicht am deutlichsten spürbar in der allzu bereitwilligen Aufnahme von Gebrauchsmusik der vorletzten Jahrzehnte.[1]) Daneben hat das Bestreben, den Kreis der als lebendig anzuerkennenden Kunstübung auszudehnen, den Anlaß dazu gegeben, daß aus dem musikalischen Schaffen der letzten 1 1/2 Jahrhunderte zahlreiche vergessene und verkannte Werke hervorgeholt und dem Bewußtsein der Gegenwart wiedergeschenkt werden konnten. Auch über die historische Scheide von 1750 hinaus wird nunmehr mit einer gewissen zurückhaltenden Regelmäßigkeit zurückgegriffen. Indessen zwischen der geistigen Einordnung der älteren Musik und jener der Werke aus neuerer Zeit bleibt ein prinzipieller Gegensatz. Die Werke des 19. Jahrhunderts werden bis in die Gegenwart hinein mit leichten Einschränkungen als gültig, als lebendig geblieben empfunden. Von der Musik des ausgehenden 18. Jahrhunderts weiterhin trennt uns zwar ein größerer Unterschied der Stile, der Haltung, aber sie erscheint uns gleichfalls als Ausdruck der gleichen Epoche, als frühes Glied eben jener Entwicklung, die noch die Gegenwart bestimmt und darum in tieferem Sinn uns nicht fremd sein kann. Dementsprechend werden Aufführungen der vorklassischen, klassischen und romantischen Musik in nahezu gleichem Maß wie solche der neuesten Musik als unserem gegenwärtigen Kulturkreis zugehörig anerkannt und für selbstverständlich gehalten. Aufführungen der früheren Musik hingegen erscheinen, mit Ausnahme vielleicht von Teilen des Bachschen Schaffens, durchweg als Sonderfälle, die einem kleinen Kreis zuliebe durchgeführt werden. Während die Aufführungen der neueren Werke dem Gefühl, Erlebnis, Genuß auch des Laien sich darbieten, erregen die Aufführungen von Musik des Mittelalters, der Renaissance und des Barock fast durchweg lediglich historisches Interesse.

Dieser Gegensatz in der Einstellung zu den Schöpfungen verschiedener Zeiten ist keineswegs in einem Qualitätsunterschied begründet; denn man kann schwerlich behaupten, daß das künstlerische Niveau von genialen Musikern wie Dufay, Josquin, Palestrina, Andrea und Giovanni Gabrieli, Frescobaldi oder Purcell durch die Schöpfungen

---

[1]) Man vergleiche die völlig überzeugenden Ausführungen, die von Dr. Nick, dem musikalischen Leiter des Schlesischen Rundfunks, zu diesem Problem an gleicher Stelle gemacht worden sind: „Unterhaltungsmusik im Rundfunk", Melos 1929 Dezember.

etwa von Bach und Händel oder Haydn, Mozart, Beethoven irgendwie „überholt" wäre. Die verschiedenartige Beurteilung von Werken einerseits der ferneren, andererseits der näheren Vergangenheit findet aber weiterhin auch in der Differenz der Stile nicht etwa ausreichende Begründung; denn wir erleben es immer wieder, daß gelegentlich einmal ein Moment oder auch vollständige Sätze uns zutiefst berühren, als seien sie Äußerungen unserer selbst, Ausformungen gleichsam der bestimmten Zeit, in der wir leben. Wenn also die Aufführungen von Gestaltungen der Vergangenheit nicht mehr zu bedeuten vermögen als Stoff für geschichtliche oder gar psychologische Studien, so erklärt sich diese eben so betrübliche wie ungerechtfertigte Tatsache nicht etwa aus der Eigenart der Werke, sondern aus der Eigenart der Interpretation, mit deren Hilfe man sie wiederzubeleben versucht. Die Aufführungen alter Musik, wie sie in unseren Konzertsälen üblich geworden sind, umschließen auch für den Kenner und Liebhaber ein oft beträchtliches Maß von Langeweile. Fast niemals freilich wird das offen ausgesprochen; denn man hat zu große Achtung vor den Werken selbst, als daß man zugeben möchte, sie seien doch schon ziemlich angestaubt oder gar zopfig. In Wahrheit sind die Werke zumeist so großartig und intensiv, daß von ihnen eine unerhört starke und packende Wirkung ausgehen müßte. Bei Aufführungen nun aber decken sich Struktur des Werkes und Art der Wiedergabe, wie dem genauer Betrachtenden immer wieder deutlich wird, nur erschreckend selten. Eben dieses Mißverhältnis zwischen Sinn des Werkes und klanglicher Verwirklichung zerstört überaus häufig die eigentliche Lebendigkeit der Werke, ja geradezu ihre überzeitliche Gültigkeit. Wenn wir zu einer lebensvolleren Ausprägung alter Musik kommen wollen, müssen wir weit stärker, als dies bisher geschehen ist, um die Probleme der Aufführungspraxis – und zwar nicht so sehr im philologisch-historischen als im geistig-künstlerischen Sinn – uns bemühen. Dies gilt in erster Linie auch für den Rundfunk. Daß man gern die Darbietungen alter Musik ausdehnen möchte, ist offensichtlich; aber zunächst geht, nicht ohne Grund, der größte Teil der Hörerschaft mit Bestrebungen solcher Art nicht mit. Eben der Rundfunk könnte in diesem Zusammenhang eine kulturelle Leistung vollbringen, die von keiner anderen Institution aus durchzuführen wäre, eine Leistung zugleich, die, keineswegs lediglich ein Geschenk an das musikalische Leben der Gegenwart, dem Rundfunk selbst in erster Linie und in voller Breite zugute käme.

Um die nicht ganz einfachen Verhältnisse zu verdeutlichen, muß auf einige prinzipiell wichtige Erscheinungen hingewiesen werden. – Die musikalische Gestaltung des Mittelalters, der Renaissance und des Barock bis zur grundsätzlichen Wendung um die Mitte des 18. Jahrhunderts prägt lineare und polyphone Grundhaltung aus, indem sie in jedem Satz die Vorstellung einer unveränderlichen Anzahl selbständiger Einzelstimmen verwirklicht. Klangliche Wechsel ergeben sich aus dem thematischen, rhythmischen, zahlenmäßigen Verhältnis der jeweils beschäftigten Stimmen. Solche Kunstübung widerstrebt ihrem Wesen nach jeder weitergehenden Differenzierung der Klangstärken, jeder rein physikalischen Abwandlung des durch die Anlage der Sätze gegebenen Grades von Lautheit. Zahlreiche geschichtliche Zeugnisse bestätigen, daß die alte Musik tatsächlich auf Musizieren innerhalb einer einzigen beibehaltenen Klangebene oder auf Entgegensetzung von einigen wenigen, in sich wiederum gleichbleibenden Klangsphären gestellt war. Eben darum ist diese Kunst für den Rundfunk weit über das notwendige Mindestmaß

hinaus geeignet. Die Tatsache, daß durch Sendung und Empfang eine doppelte Apparatur zwischen Klangquelle und Hörer sich einschiebt, bedingt naturgemäß eine Beschränkung des zur Verfügung stehenden Klangraums; für die Übertragung bedeutet demnach eine akustische Kunst, die nur begrenzte dynamische Differenzierung voraussetzt, idealen Stoff. Die über alle Erwartung vorzüglichen Erfahrungen, zu denen ein im Konzertsaal so heikles Instrument wie das Cembalo vor dem Mikrophon führte, bestätigen die Richtigkeit der zitierten Erwägungen. Dementsprechend müßte für den Rundfunk umfassende Wiederbelebung gerade von wertvollen Werken der Vergangenheit besonders wesentlich erscheinen[1]).

Opernfunk oder Funkoper?

Grundsätzliches zum Radioprogramm

Hanns Gutman

Es ist nur eine Teilerscheinung der allgemeinen Mutlosigkeit, die seit einiger Zeit den gesamten deutschen Rundfunk ergriffen hat, wenn die Versuche, zu neuen, funktypischen Vermittlungsformen zu gelangen, bis auf wenige und kaum bedeutungsvolle Ausnahmen wieder eingeschlafen sind. Literarische Hörspiele erscheinen mit einer Seltenheit, die angesichts der materiellen Notlage so vieler, auch begabter Schriftsteller einfach unbegreiflich ist. Mit den musikalischen Hörspielen steht es weder anders noch besser. Innerhalb der Musik sind an sich die formalen Möglichkeiten viel zahlreicher; umso mehr muß es auffallen, wie wenig Gebrauch von ihnen gemacht wird. Gar von einer originalen Funkoper hat man seit Goehrs erstem und überhaupt einzigem Versuch (Malpopita) nichts mehr vernommen. Aber auch die übrigen, weniger anspruchsvollen Formen der Funk-Komposition werden, nach anfänglichem Auftrieb, heute nur noch selten ausprobiert, und die spärlichen Beiträge, die man ab und zu hören kann, sind im Durchschnitt von sehr geringer Überzeugungskraft. Der Rückzug zu den bewährten alten vorfunkischen Musik-Kategorien wird mit fliegenden Fahnen angetreten.

Dieser bedauerliche Umstand ist weder mit der sattsam bekannten kulturpolitischen Ängstlichkeit aller öffentlichen Institutionen hinreichend erklärt noch durch die ebenfalls bis zum Überdruß zitierte Wirtschaftslage gerechtfertigt. Denn so weit sind wir ja schließlich noch nicht, daß rein kunsttechnische Experimente mit dem Hinweis auf ihre „kulturbolschewistische" Gefährlichkeit unterbunden werden könnten. Und wie günstig nach wie vor die Finanzen des Rundfunks liegen, das hat man uns eben erst an höchster Stelle versichert, ganz abgesehen davon, daß die Erprobung formaler Neuerungen nicht unbedingt größere Mittel zu verschlingen braucht als die oftmals sehr kostspielige Interpretation des ewig Gleichen. Kein Zweifel also kann darüber bestehen, daß der Rundfunk (in Deutschland) die geistige wie die materielle Handhabe besitzt, mehr als nur eine vermehrte Neu-Auflage von Konzert und Oper zu sein. Kein Zweifel aber auch darüber, daß er von diesen seinen großzügigen Möglichkeiten zur Zeit einen gar zu bescheidenen Gebrauch macht. Das soll uns nicht hindern, diese immer wieder zur Diskussion zu stellen.

---

[1]) Ein zweiter praktische Vorschläge enthaltender Aufsatz folgt.

Der beliebteste Einwand, der gegen die Forderung nach einer Vergeistigung des Funkprogrammes immer wieder erhoben wird, lautet: die Leute wollen das nicht. Die Leute wollen „Rundtänze für die ältere Jugend". Das stimmt sicher. Hinsichtlich der geschmacklichen Stumpfheit des normalen Hörers ist jede noch so unbegrenzte Skepsis angebracht. Die Frage wäre nur, bis zu welchem Grade der Trägheit eben dieses Normalhörers nachgegeben werden muß. Kein Zeitungsleser verlangt von seinem Leib- und Magenblatt, daß es lauter ihn persönlich angehende Artikel enthalten müsse. Kein Filmfreund erwartet von seinem Stammkino, daß es nur seine Lieblingsfilme spielen wird. Gewiß, ein Clair-Film muß heute überall mit einem guten Dutzend konfektionierter Klamaukware erkauft werden; aber er wird auch erkauft. Ebenso hat der Funk-Abonnent kein Anrecht darauf, sechzehn Stunden am Tag die Melodie seines Herzens zu hören. Es ist letzten Endes eine Frage des Prozentsatzes.

Um Mißverständnissen vorzubeugen: damit ist nicht einer hochmütigen Esoterik das Wort geredet. Keineswegs meine ich, daß die der üblichen Hörbequemlichkeit abgerungenen Stunden nun etwa zu exklusiven Veranstaltungen für Musiker und Intellektuelle ausgebaut werden sollten. Im Gegenteil, gerade das ist ja die wichtige und lohnende Aufgabe, für die seriöseren Dinge den Kreis der Interessierten allmählich zu erweitern. Das geschieht indessen nicht, wie eine weit verbreitete Irrlehre behauptet, indem man das Niveau so lange senkt, bis es mit dem Normalgeschmack zusammentrifft. Andrerseits können allerdings nur unheilbare Utopisten glauben, daß die „Bildung" des Radiopublikums gelingen würde, wenn man ihm nur lang und hartnäckig genug mit „ernster Musik" zusetze. Man unterschätze nicht, wie leicht es ist, einen Lautsprecher verstummen zu lassen! Worauf es also ankommt, das ist vielmehr: auch die schwerere Kost schmackhaft zu machen. Wer hier den Pharisäer spielt und durch solche Kunstgriffe die „Heiligkeit" der Kunst bedroht wähnt, der fördert nicht die gute Musik, die er doch fördern will, sondern bloß den Schlager, die Unverbindlichkeit jeder Art. Das Oberlehrertum hat in der deutschen Musik schon Schaden genug angerichtet; der Rundfunk wäre wahrhaftig die letzte Stelle, wo man ihm einen Platz einräumen dürfte.

Für das, was mir vorschwebt, hat Gronostay kürzlich den etwas anrüchigen, aber treffenden Ausdruck „Reiz-Montage" geprägt. Man muß den Hörer sozusagen überlisten. Darum: je unakademischer, desto besser. Je „reizvoller", desto wirkungsvoller. Wenn es dem Rundfunk eines Tages gelingen sollte, das alte Vorurteil zu beseitigen, daß gute Musik nur ein Synonym für langweilige Musik ist, dann wird er mehr für die musikalische Kultur erreicht haben als tausend doktrinäre, ethosdurchpulste Vollbärte.

Erwägungen wie diese führen ganz zwangläufig auf die Frage nach der Einbeziehung der Oper in das Programm des Rundfunks. Denn die Oper ist diejenige unter den größeren Formen der Kunstmusik, die dem Laien die meisten Ansatzpunkte eines leichteren Verständnisses bietet. Man kennt das Für und Wider; es ist oft genug erörtert worden. Aber alle noch so stichhaltigen Bedenken, die dagegen sprechen, vermögen nichts auszurichten gegen den einen zwingenden Tatbestand, daß der Rundfunk einen unermeßlich großen Bedarf an Musik hat und es sich darum gar nicht leisten kann, auf eine ganze Gattung zu verzichten. Die Aufnahme der Oper in das Radioprogramm ist somit eine glatte Selbstverständlichkeit. Nur: wie die Oper vor dem Mikrophon zu erscheinen hat, das steht zur Debatte, und mir scheint, daß über diesen Punkt noch zu

oft der Zufall, zu selten eine künstlerische Anschauung entscheidet. Da die praktische Verwirklichung des Fernsehens offenbar wieder in weitere Ferne gerückt ist, als es vor Jahren den Anschein hatte, bleibt die Frage von unverminderter Aktualität: wie hat der Rundfunk die Oper zu verwandeln, um ihr ein Maximum an Wirkung zu belassen, nachdem er ihr eine ihrer wesentlichen Eigenschaften, die Bildhaftigkeit, rauben muß?

Die mehreren Möglichkeiten spannen sich zwischen zwei Extremen, die ich in der Überschrift dieses Artikels schlagwortartig zu skizzieren versucht habe. Opernfunk: das wäre die einfache Übernahme einer stehenden Opernvorstellung aus einem Theater. Funkoper, der äußerste Gegenpol: das wäre ein eigens für die Bedürfnisse des Rundfunks komponiertes Kunstwerk, so sehr den nur-akustischen Bedingungen angepaßt, daß es auf einer regulären Bühne gar nicht dargestellt werden könnte. Diese Möglichkeit ist heute, wie gesagt, noch so gut wie unbenutzt. Ist also der Opernfunk offensichtlich nur ein Behelf, die Funkoper aber einstweilen noch ein Wunschtraum, so muß es zwischen den beiden Polen mittlere Lösungen geben, die keineswegs nur die üblen Begleiterscheinungen eines Kompromisses aufzuweisen brauchen.

Trotz der unvermeidlichen Lückenhaftigkeit des Gesamteindruckes kann für die Übernahme von fertigen Aufführungen aus einem Opernhaus manches sprechen. Etwa die exemplarische Abgestimmtheit eines Ensembles, die der Rundfunk bei der prinzipiellen Einmaligkeit seiner Darbietungen nicht schaffen kann. Oder das Beieinander mehrerer großer Sänger, die vor das Mikrophon zu bitten zu kostspielig wäre. Oder auch die dokumentarische Bedeutung einer Interpretation, etwa der Mozart-Darstellung durch Klemperer. In all diesen Fällen spielt die Übertragung ungefähr die gleiche Rolle wie die Abbildungen in einem Kunstbuch. Wie durch diese ein legitimer Eindruck im Grunde nur für den vermittelt wird, der das Original bereits gesehen hat, so hat eine solche Opernübertragung eigentlich nur einen Sinn bei bekannten Opern, den Sinn einer erinnernden Wiederholung.

Aber es sollte gerade nicht der Ehrgeiz des Rundfunks sein, ewig nur die Tradition zu repetieren, die zumal auf dem Gebiet der Oper ohnehin beschränkt genug ist, wie der inzestuöse Spielplan unserer Theater deutlich zeigt. Der Rundfunk befindet sich in der einzigartigen Lage, Werke aus der Vergessenheit erwecken zu können, deren Wiederaufnahme in das Repertoire – trotz der Qualitäten der Partitur – zu riskant wäre. Es kann gar nicht oft genug betont werden, daß das Radio nicht bloß eine Genuß-Quelle, ein Erlebnis-Spender und Unterhaltungs-Automat sein darf. Die instruktive Seite des Funkprogramms darf nie zu kurz kommen, was nichts mit öder Bildungspedanterie zu tun haben muß. Auf die Oper exemplifiziert, heißt das: der Rundfunk übernimmt u. a. die Funktion eines lebendigen Museums. Aber vom Bild-Museum unterscheidet ihn der Umstand, daß er – da er die Werke sowieso mangels aller optischen Faktoren nicht in ihrer Urgestalt bringen kann — sie für seine Zwecke redigieren darf und – muß. Die dramaturgisch bearbeitete Oper ist das Mittelglied zwischen Opernfunk und Funkoper.

Wie weit eine solche redaktionelle Veränderung des gegebenen Kunstwerkes zu gehen hat, das ergibt sich von Fall zu Fall. Ich habe den Eindruck, daß man bisher von dieser dramaturgischen Freiheit, die zugleich eine Notwendigkeit ist, einen gar zu zaghaften Gebrauch gemacht hat. Mit ein paar musikalischen „Strichen“ ist es da nicht getan.

Vor allem eines ist in jedem Fall unerläßlich: die möglichste Verdeutlichung des Handlungsablaufes, dessen Verfolg nicht nur durch den Ausfall des Bildes, sondern fast mehr noch durch die Unverständlichkeit des Textes beeinträchtigt wird, der bekanntlich schon im Theater gar zu oft unverstanden bleibt und hier durch das Fehlen der mimischen Erläuterung noch an Klarheit verliert. Ob durch einen referierenden Ansager à la Ödipus, ob durch Einfügung von Texten in das Libretto, ob durch einen vorangehenden Bericht – jedenfalls muß die Handlung dem Hörer, dem sie völlig fremd ist, mit allen Mitteln suggeriert werden.

Einige an sich sehr lobenswerte Opernsendungen der Berliner Funkstunde haben kürzlich dargetan, daß diese Forderung zur Zeit noch sehr mangelhaft erfüllt wird. Ein Beispiel für viele: im „Boris Godunow", dessen Vorführung in der originalen, nicht von Rimski-Korssakow geglätteten Fassung geradezu eine Tat war, schildert der Ansager zu Beginn die Vorgänge der ersten Szene. Die Aufführung geht ohne Unterbrechung in die zweite Szene über. Kein Mensch, der das Werk nicht kennt, kann den Handlungs-Inhalt der wichtigen Krönungs-Szene auffassen. Das geht nicht. Diese Halbheiten sind abzulehnen.

Im Falle des Original-Boris war es sicherlich richtig, das Werk in seiner echten, unveränderten Partitur-Gestalt zu senden, weil hier ja gerade eine Richtigstellung gegenüber der üblichen Aufführungsweise beabsichtigt war. In einem anderen Falle, bei Verdis früher Oper „I Due Foscari" war hingegen die Einrichtung unzulänglich. Das Werk wirkte lahm, lahmer, als es selbst bei den zweifellos schwächeren Gehalten der Musik nötig gewesen wäre. Ich habe hier nicht zu untersuchen, nach welchen Gesichtspunkten im einzelnen die funkische Einrichtung einer Oper vorgenommen werden muß; das ist auch gar nicht denkbar, weil sich der Maßstab jeweils nach dem Habitus der einzelnen Oper zu richten haben wird. Es ist eine Frage des praktischen Experimentes. Aber es muß gesagt werden, daß man sich diese lohnenden Experimente einstweilen noch zu leicht macht.

Noch auf einen anderen Hilfsgriff, die Oper vor dem Mikrophon zu verdeutlichen, will ich hinweisen, so unbeliebt er auch sein mag: das ist der einführende Vortrag. Die zehn Minuten, in denen Oskar Bie neulich die wechselvollen Geschicke der Boris-Partitur erzählte, waren gewiß nicht verloren. Ich weiß sehr genau, wie viele Menschen jede geistige, jede nicht gefühlsmäßige Befassung mit Musik entrüstet und aus Prinzip ablehnen. Sie mögen getrost abstellen. Den übrigen wird eine solche orientierende Einführung willkommen sein, sofern sie sich nur, was natürlich Bedingung ist, von schulmeisterlicher Stupidität freihält. Auch für diese Vorträge wären alle möglichen Formen erst noch zu erproben. Sie könnten auch als Zwiegespräche versucht werden, bei neuen Werken könnte man etwa den Komponisten mit seinem Dichter diskutieren lassen; bei älteren Werken könnte ein Kulturhistoriker, der gar kein Musiker zu sein brauchte, die kulturellen Hintergründe aufrollen. Auch auf anekdotisches Material müßte gar nicht verzichtet werden, und das alles könnte in durchaus unterhaltenden Formen vor sich gehen. Aber mehr oder minder schwülstige Redensarten in der üblen Konzertführerweise bieten keinen Ersatz dafür. Die Funkstunde Berlin spielte kürzlich Boitos bei uns ganz unbekannten, in Italien sehr beliebten „Mefistofele". Ausgezeichnet. Aber gerade diese Oper hätte ein paar stichhaltige Worte über die vielfältigen Beziehungen des Faust-Themas

zur Musik, über die merkwürdige Persönlichkeit Boitos, der ein talentierter Musiker, Übersetzer Wagners und Librettist des letzten Verdi war, sehr wohl vertragen.

Die funkdramaturgische Bearbeitung der Opernliteratur gehört zu den wichtigsten und bisher noch keineswegs hinreichend beachteten Aufgaben des Rundfunks.

Opernfunk oder Funkoper? Wünschenswert wäre: Opernfunk und Funkoper, mitsamt ihren Mischformen, aber nicht in zufälliger Folge, wie sichs gerade trifft, sondern in werkgemäßer Auswahl, im Rahmen einer durchdachten Spielplanpolitik, die das einzelne Werk jeweils in seiner den Funkbedingungen angepaßten Gestalt vor das Mikrophon stellt.

Musiksoziologie

Zur Frage: Musikverstehen und Klassenzugehörigkeit

Hans Boettcher

Im Anschluß an die in Heft 12 erfolgte Behandlung der „Sieben Fragen eines Laien an den Fachmann" ist darauf hingewiesen worden, daß gerade die letzte der sieben Fragen den Kernpunkt der Sache enthalte, und es ist der Wunsch geäußert worden, auch auf diese Frage im einzelnen einzugehen:

„Ist es dem Menschen, insbesondere dem Arbeiter von heute möglich, die Musik des Bürgertums zu verstehen, oder ist er nicht der Arbeiter von heute, wenn er sie versteht?"

Es wird dieser Frage, in der das Musikverstehen als Kriterium der Klassenzugehörigkeit verwertet ist, symptomatische Bedeutung zuerkannt für das musiksoziologische Fragen oder richtiger: für eine bestimmte Art heutigen musiksoziologischen Fragens.

Man kann heute – und dies rechtfertigt im besonderen die Auseinandersetzung mit dieser wie auch den übrigen sechs „Fragen des Laien" – vielfach dem Mißverständnis begegnen, die musiksoziologische Untersuchung müsse da einsetzen, wo eine bedingungslose Abhängigkeit alles Musikalischen (so auch des Musikverstehens) von einer jeweiligen ökonomischen oder sozialen Position vorgängig anerkannt ist[1]). Ohne Zweifel ist auch die vorliegende Fragestellung, die das Musikverstehen zweier gegensätzlichen sozialen Positionen „Arbeiter" und „Bürgertum" zuordnet, von dieser Auffassung abhängig.

Demgegenüber ist mit allem Nachdruck zu betonen: der Sinn des soziologischen Fragens besteht gerade darin, daß es von jeder vorsätzlichen Festlegung absieht und darauf verzichtet, die Sachverhalte, um die es geht, in fertige Begriffe und Kategorien einzufangen. Es besteht die Gefahr einer mißverständlichen Anwendung marxistischer Denkbegriffe auf die Musik. Die hier vorgegebene Radikalität bliebe eine scheinbare, denn „radikal sein, ist" – nach Marx –„ die Sache an der Wurzel anfassen, die Wurzel für den Menschen ist aber der Mensch selbst" (zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie). Wo immer auch das musiksoziologische Fragen seinen Ausgangspunkt nimmt, sein Anspruch auf

[1]) Vergleiche dazu die Antwort auf Frage 2a in Heft 12 Seite 421.

Bewußtseinsklärung ist verwirkt, wenn es in der toten Abstraktion endet, in der Verflüchtigung der Begriffe. Es besteht die Gefahr, daß das musiksoziologische Fragen den Anhalt an der „Sache" selbst verliert, daß Musik nur noch als beiläufiger und vertauschbarer Gegenstand in jenen Formulierungen mitgeführt wird, die eine musiksoziologische Klärung der Dinge versprechen. Die Sache aber, um die es der Musiksoziologie zu gehen hat, ist erstlich einmal – Musik, und zwar Musik nicht als Ausdruck, Symbol, Kriterium, Symptom, als Gegenstand dieser oder jener Einstellung, Auffassung und Weltanschauung, sondern Musik in ihrer reinsten und echtesten Seinsmöglichkeit, nämlich als die der menschlichen Existenz verliehene Möglichkeit, Musik zu erleben. Nur hier, an der „Wurzel der Sache" kann erfahren werden, was Musik wirklich ist und was es mit ihr auf sich hat in den jeweiligen Zusammenhängen, in denen sie in unserem Alltag steht.

Wenn es schon unser Schicksal ist, daß wir den Intellekt einsetzen gegenüber allen Erscheinungen unseres Daseins und auch die irrationalen Gehalte des Lebens seiner ständigen Kontrolle unterstellen, so gilt es, die Möglichkeiten und Mittel des Intellekts wirklich auch voll und ganz zu gebrauchen, also auch nicht davor zurückzuschrecken, den Intellekt mittels des Intellekts, wo es nötig ist, in seine eigenen Grenzen zu verweisen.

Wenn wir also dazu gedrängt sind, Musik zum Gegenstand soziologischer Untersuchung zu machen, so kann dies nicht heißen, die Musik mittels gewohnheitsmäßiger gesellschaftswissenschaftlicher Begriffe irgendwie auf einen „soziologischen Hauptnenner" zu bringen oder in beliebige soziologische Thesen hineinzuzwängen, die nachher als theoretische Befunde der tatsächlichen Wirklichkeit fremd gegenüber stehen, vielmehr muß die musiksoziologische Bemühung darauf gerichtet sein, den Seinsbereich des Musikalischen in seiner besonderen Eigenheit und seiner speziellen Funktion innerhalb der menschlichen Existenz festzustellen. Es liegt in der Situation, aus der heraus wir fragen, begründet, daß eine solche primäre musiksoziologische Bemühung zugleich eine Selbstkritik des Intellekts und seiner unendlichen Kombinationsmöglichkeiten bedeutet. Gerade hier, an dem verstandesmäßig allein nicht mehr zugänglichen Phänomen der Musik wird sich die Reichweite des Intellekts abgrenzen.

Bei der Behandlung der eingangs wiedergegebenen siebenten „Frage des Laien an den Fachmann" in der Arbeitsgruppe „Musiksoziologie" der Städt. Volksmusikschule Berlin-Süd sind die nachfolgend skizzierten Gesichtspunkte betont worden. Soweit sich diese Gesichtspunkte – wie in Punkt h – auf die von dem Fragesteller berufene Einstellung des Arbeiters zur Musik beziehen, stützen sie sich auf Erhebungen, die von den Kursteilnehmern G. K. und K. W. in Arbeiterkreisen selbst angestellt wurden. Diese praktische Befragung zahlreicher Angehöriger des Fabrikarbeiterstandes erfolgte selbstverständlich nicht in der Erwartung, damit irgendein „unwiderlegliches Argument" in die Hand zu bekommen – man fragt immer nur den einen oder anderen Arbeiter, und nicht „den Arbeiter von heute" – als vielmehr in dem Bestreben, der Wirklichkeit dessen nicht auszuweichen, was in der Frage mit der Bezeichnung „der Arbeiter von heute" zur Prämisse erhoben ist. Es liegt nicht im Sinne der Frage, die ja an den „Fachmann" gerichtet ist, daß sie als solche und in ihrer besonderen Formulierung unmittelbaren Zugang in irgendwelchen Arbeiterkreisen findet. Festzustellen ist als übereinstimmendes Ergebnis der befragten Arbeiter, daß von ihnen eine Beziehung ihres Klassenbewußtseins zu der Art und Reichweite ihres Musikverständnisses in keiner Weise zugegeben wurde; vielmehr wurde in

diesem Zusammenhang immer wieder die Auffassung vertreten, daß alle an einem speziellen Zweck orientierte Musik, etwa im Sinne des politischen Kampfliedes tatsächlich als reine Zweckmusik zu betrachten sei, die überhaupt nicht mit dem eigentlichen Musikbedürfnis in Zusammenhang zu bringen ist. Wir empfehlen gerade diese Frage nach dem spezifischen Musikgehalt umsomehr der eingehenden Behandlung, als eine solche musiksoziologische Untersuchung sich unmittelbar auf die Sache selbst richtet und damit zugleich der der Musiksoziologie drohenden Gefahr eines leeren Konstruktivismus wirksam zu begegnen vermag.

Wir bringen nach dem Vorgang unserer letzten Veröffentlichung abschließend die Gesichtspunkte bzw. neuen Problemansätze, die sich in dem genannten Arbeitskurs für die siebente Frage ergeben haben und wiederholen nochmals die

Frage:

„Ist es dem Menschen, insbesondere dem Arbeiter von heute möglich, die Musik des Bürgertums zu verstehen, oder ist er nicht der Arbeiter von heute, wenn er sie versteht?"

Antwort:

a) Ob, inwiefern und mit welcher Berechtigung eine Musik „als Musik des Bürgertums" anzusprechen ist, ist eine Frage, die sich an das geschichtliche Bewußtsein wendet und von da aus ihre Beantwortung findet.

b) Geschichtliches Verstehen ist aber nicht gleichzusetzen mit musikalischem Verstehen.[1])

c) Ich kann zwar als theoretischer Betrachter, als Historiker, Soziologe, eine Musik aus ihren geschichtlichen und gesellschaftlichen Zusammenhängen heraus verstehen und begründen, doch gibt eine solche Untersuchung keinerlei Gewähr für das Musikverstehen in seinem eigentlichsten Sinne als unmittelbares Betroffensein durch die Musik.

d) Denn das Musikverstehen unterliegt vornehmlich nicht einem Akt der rationalen Erkenntnis (so wie die musikgeschichtliche oder musiksoziologische Untersuchung), sondern einer Möglichkeit des musiksinnlichen Erfassens (Vgl. dazu die Frage 2, Punkt e in H. 12, S. 421.)

e) Bedeutet der Zustand, in den der Musizierende, Hörende bezw. Tanzende im Vollzug oder Mitvollzug der Musik versetzt ist, nicht im reinsten und positivsten Sinne gerade die Aufhebung seiner rationalen Existenz? (In primitiven Lebensformen: Verzückung, Besessenheit, Rausch.)

f) Damit wäre gesagt, daß Musik den Menschen in einer Schicht seines Daseins anzusprechen vermag, die jedenfalls nicht bedingt ist von dem sozialen Bewußtsein, in dem er sich als Klassenzugehöriger erkennt.

g) Das schließt nicht aus, daß ein bestimmtes, politisches Bewußtsein ein bestimmtes musikalisches Erlebnis auszulösen vermag (Revolutionslied, Bekenntnislied). Es steht jedoch fest:

---

[1]) Ein Kursteilnehmer (Fabrikschlosser) betont in seinen Aufzeichnungen zu der 7. Frage: „Mein Geständnis, daß ich noch nie Musik „verstanden" habe; wer etwas zu verstehen geben will, wird nicht Musiker".

h) Die Forderungen, die der Arbeiter tatsächlich an Musik stellt (nicht die ihm theoretisch zugemuteten), geben keinerlei Anhalt und Berechtigung, ihn in seinem Verhältnis zur Musik nach irgendeiner Richtung hin zu typisieren. Nur in Verkennung der tatsächlichen Wirklichkeit könnte die Meinung entstehen, daß eine bestimmte Musik, etwa das Tendenzlied oder der Schlager, der Inbegriff der musikalischen Möglichkeiten für den Arbeiter sein könne oder daß nur eine gedanklich (textlich oder programmatisch) legitimierte Musik ihm angemessen sei.

Musikleben

Die Toten des März

Heinrich Strobel

Durch Unfall in einer Autodroschke ist Walter Schrenk, der erste Musikkritiker der Deutschen Allgemeinen Zeitung in Berlin, tödlich verunglückt. Schrenk stammte aus Ostpreußen. Er hat Orgel gespielt und gegeigt, bevor er als Nachfolger von Schünemann an die D. A. Z. kam. Er war mit dem musikalischen Handwerk aufgewachsen. Auch als Kritiker hat er stets seine Verbundenheit mit dem lebendigen Musizieren betont. Musik hören war für ihn nicht Beruf, es war sein Lebenselement. Selbst der Berliner Musikbetrieb konnte ihn nicht abstumpfen. Selbst der Zwang seines Berufs konnte ihm weder seinen ostpreußischen Humor noch seine Begeisterungsfähigkeit rauben.

Schrenk war für alles begeistert, was ihm echt und kräftig schien. Darum stand er auch von Anfang an auf der Seite der modernen Bewegung. Darum schlug er sich immer wieder mit den großen Werken der Vergangenheit herum. Gleichgültigkeit irgend einer Sache gegenüber gab es für ihn nicht. In einer kunstpolitisch schwierigen Situation hat er sich immer wieder für die Sache der Jungen mit seiner ganzen Spontanität eingesetzt. Er hat auch eine Studie über die Entwicklung der modernen Musik geschrieben.

Schrenk war der Gegenpol des pedantischen, besserwisserischen Musikkritikers. Schrenk war eine Künstlernatur. Ein von Musik besessener Mensch. Man wird den Menschen und man wird den Mitkämpfer in einer gemeinsamen Front nicht vergessen.

Wenige Tage nach dem furchtbaren Unglück, dem Walter Schrenk im Alter von 38 Jahren zum Opfer fiel, kam aus Riga die Nachricht, daß Eugen d'Albert gestorben ist. Der Tod hat ihn ereilt, als er mit einer jener Affären beschäftigt war, die ihn in der Öffentlichkeit mindestens so populär gemacht haben, wie seine Musik: mit einer Ehescheidung. Siebenmal war d'Albert verheiratet. Das paßt zu dem Mann, der alles in allem ein Originalgenie war. Prototyp des genialischen, selbstherrlichen Virtuosen. Wir Jüngeren haben den Beethovenspieler nicht mehr auf der Höhe seines Ruhmes erlebt. Aber wir können uns vorstellen wie er war: ein leidenschaftlicher Künstler, der sich in der Interpretation verzehrt, der sich den Teufel um Werktreue und Genauigkeit scherte, wenn der Furor über ihn kam. Er soll heute großartig, morgen langweilig gewesen sein. Auch das gehört zu diesem Bild.

Das neue Klavierkonzert von Maurice Ravel

Der Komponist d'Albert ist aus der Musik der Vorkriegszeit nicht wegzudenken. Man hat ihn geschmäht und zugleich beneidet. Geschmäht wegen seiner veristischen Kulissenreißerei, beneidet wegen seines Theaterinstinkts. d'Albert war gewiß kein origineller Musiker. Er hatte einen theatralischen Spürsinn. Er scheute vor keiner Kraßheit und vor keiner Sentimentalität zurück, wenn es um den Effekt ging. Und doch hat er den großen Erfolg nur einmal gefunden: in Tiefland. Alle späteren Werke waren schwächere Wiederholungen.

Pariser Notizen

Robert Caby

Im Ausland gelten die Klarheit und der Scharfsinn der Franzosen geradezu für sprichwörtlich. Aber die künftigen Musikhistoriker werden erstaunt sein, ein wie geringes Maß von Klugheit bei den französischen Kritikern zu finden ist. Diese haben über Satie, über Strawinsky und über Milhaud eine Unmenge blödes Zeug geschrieben, genau so wie ihre Vorgänger über Berlioz und Gounod. Nun, innerhalb des französischen Musikpublikums, soweit es lebendig ist, gibt es niemanden, der die Dummheit dieser Leute bestritte. Ihr Beruf erforderte nur ein wenig Verständnis und eine Spur von Gewissen, aber diese Schulfüchse wissen nichts Besseres zu tun, als Werke von magerer Bedeutung (und manchmal sogar glatte Nieten) in den Himmel zu erheben, während sie alle wichtigen Werke geringschätzen, falls sie nicht gerade geruhen, sie mit ihren Federhaltern niederzuknüppeln.

So hat, Anfang Januar, die feierliche Einführung der Musik von Darius Milhaud in die Große Oper (mit dem Maximilian) in der Presse eine wahre Flut von Albernheiten mit sich gebracht; und gleich darauf hat eine Gegenströmung, angetrieben von denselben Kritikern, mit der gleichen Wucht eingesetzt: ein hitziger Begeisterungstaumel, ein wahrhaft dithyrmabischer Jubel. Hatte man eben noch die finsteren Bannflüche gegen die „Schule der falschen Noten" gelesen, hatte man das gehässige Lächeln und die Fäuste geballt gesehen gegen den „Dissonanzen-Mischer", nämlich Milhaud, so gewahrte man jetzt plötzlich das Lächeln der Entrückung, die Augen geschlossen in Wollust und die Arme weit geöffnet, um jubelnd den „unvergleichlichen Magier" zu empfangen, den Triumphator aller Triumphatoren, den kleinen Herrn mit den silbergrauen Haaren: Maurice Ravel, den Autor des Klavierkonzertes, dieser Kostbarkeit unter den Meisterwerken, welche die Apotheose der Saison darstellte.

In Paris pflegt das große Musikpublikum immer um etwa zwanzig Jahre den Werken und den Musikern nachzuhinken. 1930 hat es Ravel als großen Musiker heilig gesprochen und hat ihm, unterstützt von dem Geplauder der Kritiker und Journalisten, Popularität zugebilligt.

Uraufgeführt im Verlauf einer Festwoche, die Ravel in der Salle Pleyel persönlich dirigierte, sodann wiederholt in der folgenden Woche in den Concerts Pasdeloup und vorzüglich gespielt von Frau Marguerite Long, war das Konzert von Ravel (man sagt „das" Konzert, mit der Genugtuung des Kenners, der den Reiz der „einzigen" Werke auszukosten weiß) von vornherein ein Werk, das unter allen Umständen lanciert werden sollte. Es fand auch eine enthusiastische Aufnahme. Trotzdem kann man es beim besten

Willen nicht unter die wichtigen Arbeiten seines Schöpfers einreihen. Seine Fehler sind den Jüngeren nicht entgangen, selbst denen nicht, die Ravel sehr schätzen. Die Liebhaber jener Musik, die ich nicht geradezu sinnlich nennen will, die man aber mit der Haut aufnimmt, mit den Ohren genießt, jener Musik, die voller sogenannten Raffinements ist, voller Bonbons, Zuckerwerk und modischen Cocktails, – die Liebhaber einer solchen Musik haben gesagt: dies sei ein Werk nach ihrem Sinn. Die Musiker, auch soweit sie Anhänger Ravels sind, machen Vorbehalte. Sie begnügen sich zum Beispiel damit, dem Mittelteil, dem Kernstück des ganzen Werkes, einem Adagio à la Bach, zuzustimmen, während sie von den Ecksätzen den einen, ein Allegro und Meno vivo, den Freunden einer modernen Pseudo-Jazz-Musik, den anderen, ein brillant hingeschmettertes Presto-Rondo, der Menge jener Hartnäckigen überlassen, die noch immer am Barte von Camille Saint-Saens hängen.

Was die Jungen betrifft, so haben die meisten von ihnen sehr wenig übrig für diese neue Niedlichkeit. Ein Knochengerüst von Gelatine, eine gar zu gewöhnliche Füllung; ein peinlicher Geschmack – so meinen sie.

Und in der Tat, man hätte sich einst kaum träumen lassen, daß der Komponist des zarten und wunderbaren Streichquartettes sich eines Tages zu so platten und gummiartigen Zugeständnissen bereit finden würde. Diese Jagd nach dem Erfolg um jeden Preis, mit Hilfe der Sirenenklänge eines Gershwin, mit Hilfe der Künste eines Pseudo-Bach, die heutzutage so hoch im Kurs stehen bei Leuten, die nichts davon verstehen, mit Hilfe eines leeren und nicht einmal sehr reizvollen Klingklangs, diese ganze Erfolghascherei ist keine gute Empfehlung und nicht dazu angetan, eine Jugend für Ravel zu begeistern, die in der Musik ganz andere Dinge sucht.

Manche Leute sind sogar so weit gegangen, zu behaupten, wenn dieses Konzert für „Klavier und Orchester“ mit irgendeinem beliebigen Namen signiert wäre statt mit dem seines Autors, so wäre es nahezu unbeachtet geblieben! Selbst die, welche das neue Violinkonzert Strawinskys nicht hochpreisen, würden doch das gleiche von diesem Stück nicht zu behaupten wagen.

Auch wenn man persönliche Übertreibungen beiseite läßt, muß man zugeben, daß all dies weder der Ehre Ravels noch der Ehre der Musik dient.



Während das Ravelsche Konzert, nachdem es einmal seinen Effekt auf eine Kategorie von Hörern gemacht hat, die mit wenig zufrieden sind, kaum ein zweites Anhören verträgt, weil seine gar zu rasch durchschaubaren Kniffe bald nicht mehr verfangen und nur die geringe Dichtigkeit des Werkes enthüllen, scheint es mir andererseits für deutsche Leser interessant, etwas von den Wirkungen zu erfahren, welche die Aufführungen von Milhauds „Maximilian“ hinterlassen haben. Zahlreiche Personen, beunruhigt offenbar und neugierig gemacht durch den vielspältigen Eindruck, den sie aus der Première mitgenommen hatten, haben sich diese Oper in mehreren Wiederholungen von Neuem augehört. Eine kursorische Umfrage gestattet uns, hier die folgende, einmütige Beobachtung zu verzeichnen: Milhauds neues Werk gewinnt ganz beträchtlich bei wiederholtem Anhören. Erst allmählich steigen die Reichtümer aus diesem ungeheuren Orchester auf und verwurzeln sich im Geist des Hörers. Das ist durchaus begreiflich, einmal, weil

Milhauds Musik eine Musik ist, die sehr stark mit dem inneren Ohr gehört sein will, und nicht eine äußerliche, oberflächliche Musik; zum anderen darum, weil die einfachen und tiefen Gefühle, die sie zum Ausdruck bringt, keineswegs brillant und weltläufig sind wie jene, die man in der konventionellen Erscheinung der Oper zu lieben pflegt.

Dieser Charakter der Maximilian-Musik und die vollendete Haltung des Publikums während der Aufführungen sind eine einzige Anklage gegen die Taubheit und die Einfalt der meisten unserer hochweisen französischen Kritiker, die übrigens das bedeutende und großartige Werk des Musikers, der die Choëphores und die Euménides geschrieben hat, entweder aus Niedertracht verreißen (wie ihre früheren, kindlichen Kritiken zeigen) oder es aber überhaupt kaum kennen.

Prokofieff leidet an der Sucht, seine ursprünglichen Werke immer wieder umzuarbeiten. Diese Sucht mag der Sorge um die Form entspringen, sie ist aber nicht für alle Musiken zuträglich. Nach Ansicht seiner Bewunderer hat dieser Russe so zum Beispiel die schöne Partitur seines Ballettes „Le fils prodigue" erheblich verschlechtert, indem er eine Konzertsuite aus ihr machte, die aus dem Gleichgewicht geraten ist und von der übrigens zu vermuten steht, daß sie noch nicht einmal die letzte Version darstellt! Prokofieffs Sinfonietta, die soeben in den Concerts Pasdeloup erstmalig in Paris aufgeführt worden ist, stammt aus der Vorkriegszeit und hat ebenfalls mehrere Umarbeitungen hinter sich. Das Resultat ist recht wenig bedeutsam, und es wäre fraglos besser gewesen, selbst auf die Gefahr hin, daß sie unfertig sein sollte, die primitive Fassung dieses Werkes beizubehalten, das nur ein Nachtrag zu der bekannten Symphonie classique ist.

Georges Auric, der einst der berühmten Gruppe der Six angehört hat, ist seit etwa sechs Jahren zu der Rolle eines Hilfsarbeiters für kleine Theater und mehr oder minder avantgardistische Filme verurteilt gewesen. In der Tat hat der Autor der „Facheux" seit 1925 nichts geschaffen als eine Anzahl wenig anspruchsvoller Bühnen- und Film-Musiken.

Eine tonlich schlecht aufgenommene Partitur Aurics begleitet einen Film von Jean Cocteau „Le Sang du Poète", der im Vieux Colombier lief. Der Film selber hat nicht allzu viel Substanz; man findet darin das ganze Inventar Cocteaus wieder: Statuen, Schnee, Spiegel, Hermaphroditen, Sterne, Engel und so fort . . . wobei die peinliche Notwendigkeit offenbar wird, über die Anleihen hinwegzutäuschen, die man bei den surrealistischen Filmen von Luis Bunuel gemacht hat, beim Chien Andalou und dem Age d'Or. Der Film enthält neuartige und auch reizvolle Bilder, auch eine oder zwei seltsame Szenen; das alles ist indes verbunden nur durch die pedantisch festgehaltene Note und den prätentiösen Romantizismus seines Autors.

Von den bemerkenswerten Szenen ist eine, die „Schneeballschlacht", die eine Episode aus den Enfants terribles (einem Roman Cocteaus) wiedergibt, in eine sehr erregende Atmosphäre gehüllt, der die Musik Aurics einen wehmütig-sehnsüchtigen Ton hinzufügt. Aber das Ganze ist, trotz der Ambitionen Cocteaus, nicht sehr erschütternd. Seine unbefangene Offenherzigkeit, die im Grunde doch nur seiner Ohnmacht als Maske dient, läßt den Zuschauer eher traurig zurück.

(Deutsche Übertragung von Hanns Gutman.)

Don Juan im Frack

Erich Steinhard

Man hatte schon ein festes Bild von der Art Erwin Schulhoffs gewonnen, vom sensitiven, ein wenig lüsternen Modemusiker, von dem Unbeschwerten, Amüsanten, Hitzigen, Kecken. Nach der Première seiner Oper „Flammen“ am Brünner Nationaltheater wird man ein wenig umlernen müssen. Er ist zwar noch immer kein Philosoph geworden, wie man vielleicht dem Stoffe nach annehmen könnte, er hat nur für die Vitalität und die in ihm lodernden Sinne einen anderen Weg der Auswirkung gefunden und dabei den Boden eines ausgesuchten und verfeinerten Raffinements nicht verlassen.

Ein Don Juan-Buch mußte ihn naturgemäß anziehen. Keine Angst, es handelt sich – das möchte man gleich betonen – um keine Profanation des Mozartschen Werkes. Dr. Karl J. Benes, der Librettist, hat die außergewöhnlich feine, inspirierte Arbeit auf Anregung von Max Brod hin, der die Oper in deutscher Sprache nachgedichtet hat, aus einer umfangreichen Schöpfung losgelöst und dem Komponisten vorgelegt. Es ist eine Anlehnung an die ursprüngliche Don Juan-Legende, in der die Don Juangestalt in den Kreis der Faustsage übergreift und sich den Bezirken Don Quixotes nähert. Und es ist zugleich eine Übertragung des Don Juanproblems in die Gegenwart.

Don Juan, enttäuscht vom Lebensgenuß, überdrüssig aller Lebensfreude, beginnt, Seelen nachzujagen; stößt aber doch immer nur wieder auf Leiber; ein skeptischer, ironischer Don Juan rennt durch das Stück, er stürmt in ein Nonnenkloster, in die Einsamkeit der Berge, geht zum Meere, in seine Ahnengalerie – überall das Gleiche Da sehnt er sich nach dem Tod, er liebt den „Tod“ (im Symbol einer Frau) und will sein Dasein in Askese beschließen. Er erschießt sich – und bleibt am Leben, er steht in der Bar, dort wo wir ihn am Beginn des Dramas angetroffen haben. Er muß weiter vegetieren.

Zwei Figuren nur stechen aus dem Stück hervor: Don Juan (im Frack) und die neu ersonnene „La Morte“. Die Kontraste: Sein und Nichtsein. Don Juan und der Tod. Das erotische Ringen der beiden führt die Oper vor, alle anderen Personen der Überlieferung sind weggelassen – nur einmal – in einer commedia del'arte-Szene tauchen sie auf, kostümiert, maskiert, als Komtur und Donna Anna (die hier seine Frau spielt). – In der Form einer mysteriösen Ballade ziehen zehn Bilder, sieben im ersten, drei im etwas dramatischer gehaltenen zweiten Akt an uns vorüber, visionär, wie in einem Traumstück, und doch wieder kraß, wie in einem Kinodrama, eine Kette von Phantomen, wie sie die Entstehungszeit dieses Gedichtes (1922) gekannt hat. Auch in ihrer Abruptheit erinnern diese Dramolets an die Epoche Hasenclevers.

Schulhoff, dem Komponisten der Tanzgroteske „Die Mondsüchtige“ und des mexikanischen Ballettmysteriums „Ogelala“ ist das Theater nicht fremd. Aber es war doch nur die exotisierende Bühne, die ihn zum Jazz reizte, die der Zerstreuung diente und auf Effekt bedacht war. Deswegen war man neugierig, zu hören, wie der Künstler sich zu symbolistischen Phantasien verhalten werde, die zu mondänen Tänzen nahezu keine Gelegenheit bieten. Sicherlich hat die Schwüle der Atmosphäre, der Geschlechterkampf, der das Thema Liebe zu einem Dithyrambus auf die Erotik treibt, ihn in Bann gezwungen. Nervenhaft durchdringt er die zarte Dichtung mit Klängen, die in diesen

feinen literarischen Gebilden aufströmen und doch nur von diesen gestaltet werden. Eine feminine Musik. Ob Schulhoff ein Opernmensch ist, scheint hiermit beantwortet zu sein. Er ist, das weiß man, ein phantasievoller Musiker, dessen Einfälle allerdings nicht sehr tief gehen. Aber was er zu sagen hat, sagt er ungemein kultiviert, dekorativ und glänzend. Freude an schillernder Harmonik, Üppigkeit der Farbe und Klangmischungen sind ihm eigentümlich, denn er ist in erster Linie ein virtuoser Instrumentator. (Man betrachte die neun Zwischenspiele.) Sein Orchester hat fast kammermusikalischen Klang, dafür entdeckt man in seiner gelegentlich in Aktion tretenden Schlagzeugbatterie Vibraphon, Glockenspiel, Xylophon, tiefe Glocken, Tamtam, Triangel, Ratsche, Castagnetten, Tambourin und eine Serie von Becken und Trommeln. Schulhoff redivivus! Und auch eine Jazzband läßt sich bescheiden vernehmen, natürlich als Kontrapunkt zu einer Mitternachtsmesse, die gregorianisch gesungen wird – die Stimme aus der alten Welt. Ist Schulhoff ein kantables Talent? Die Deklamation der Solisten und der chromatischen Schattenchöre geben Auskunft. Zentrum seines Ehrgeizes bleibt also das Orchester. Die Streichermusik der Berglandschaft wirkt suggestiv, die Meeresszene ist mit impressionistischen Gebärden von geradezu orientalischer Wollust gemalt, die tragenden Akzente der Katafalkszene prägen sich ein, wie die tiefen Gänge der Soloflöte, die zum Eingang und Abschluß der Oper ertönt.

Eine phantastische Suite von farbigen Musikbildern für ein soigniertes Großstadtpublikum des Westens, dem Musik Dekoration bedeutet. Immerhin ein anregender Abend. Der Beifall des Premièrenpublikums, das den Komponisten, den Dichter und alle Mitwirkenden hervorrief, war freundlich. Die artistische Leistung des Herrn Knittl als Don Juan darf man annehmbar nennen, auch die Darstellerin der „La Morte", Fräulein Hlouschek, von Haus aus blaß gezeichnet, war so, wie sie sein mußte. Dem Orchester soll ein besonderes Lob gezollt werden. Es ist nicht leicht, solche Kunst stilistisch einwandfrei zusammenzufassen. Kapellmeister Chalabala und Regisseur Gavella, denen dies gelang, sind ausgesprochene Begabungen.

Von jeder Opernillusion „befreites Theater" zeigte der Bühnenarchitekt Pesanek: hartes geometrisches Treppensystem und primitive Formen. Er war der einzige konstruktive Denker, der alleinige zerebrale Erfinder in dieser Flut von Dichtung und Klang.

Melosberichte

Dresden: Ein neuer Mann? Die Uraufführung eines „90. Psalm" des jungen Dresdner Komponisten *Gottfried Müller* durch die Philharmonie unter *Fritz Busch* stand in einem nicht ganz glücklichen Zeichen. Ein Teil der Dresdner Presse hatte eine Sensation daraus machen wollen, und durch übertriebene Reklame waren die Erwartungen so hoch gespannt worden, daß eine kleine Enttäuschung nicht ausbleiben konnte. Sieht man von der Tatsache ab, daß ein 16jähriger Komponist heute zu einer so ernsten Textvorlage greift, so bleibt, da die musikalische Unterlage hier mehr als „Vorwand zum Musizieren", denn als „Bekenntnis" erscheint, rein musikalisch ein Werk übrig, vor dessen handwerklichen Qualitäten man Hochachtung haben muß, dessen zu große Abhängigkeit von altklassischen Formeln aber dem entscheidenden Durchbruch wirklicher Originalität und unbeschwerten Musizierens fast immer hindernd im Wege steht. Der kontrapunktische Satz ist zu dick, weit

entfernt von der herrlichen Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit etwa der letzten Hindemithchöre, und klingt wie ein später, nicht besonders starker Brahms.

Daß das Dresdner Publikum dem neuen Mann einen äußerst freundlichen Empfang bereitete, wird man verstehen, wenn man weiß, daß seit dem letzten regulären Aron-Konzert vor ca. einem Jahr hier keine ernsthafte neue Musik großen Formats mehr gemacht worden ist — daß die Staatsoper in ihren Sinfoniekonzerten seit Jahren an aller Neuen Musik vorübergeht, also das Publikum auch keine Vergleiche ziehen konnte, die etwa zu Ungunsten Müllers hätten ausfallen können. Man hofft, daß, nachdem wieder der Anfang mit zeitgenössischer Musik im Opernhaus gemacht worden ist, Busch jetzt nachholt, was in den letzten Jahren versäumt wurde: man erwartet von ihm in erster Linie Hindemiths Oratorium und die letzten Konzertmusiken, von Strawinsky mindestens die „Psalmen-Sinfonie", und wenn er deutschen Nachwuchs fördern will, so hat er in Wolfgang Fortner, Hermann Reutter, Wladimir Vogel und Ernst Pepping so überdurchschnittlich begabte junge Komponisten, daß er um Programme kaum verlegen sein dürfte.

Um die Pflege Neuer Musik ist es in Dresden seit dem Eingehen der Aron-Abende schlecht bestellt – Gastdirigenten bringen manchmal Novitäten mit – in Chorkonzerten hört man bisweilen eine Neuigkeit, aber die bewußte Pflege zeitgenössischer Musik, wie sie in den Aron-Abenden, wohl in Deutschland einzig dastehend, betrieben wurde, ist dahin – die Lücke macht sich schmerzlich bemerkbar. *Aron* brachte bisher nur in der „Komödie" *Nick-Kästners „Leben in dieser Zeit"* zu starkem Publikumserfolg, bei dem man feststellen konnte, daß es in Dresden doch noch Menschen gibt, die den Sinn für lebendige Musikausübung nicht verloren haben. Der Text dieses Stückes ist stärker als die Musik – immerhin wird man Nick im Auge behalten müssen. Die Aufführung – mit Lore Schubert, deren schauspielerisches Format in Dresden einzig dasteht – war nicht nur musikalisch ausgezeichnet, sondern auch im Szenischen hatte Aron dabei mit sparsamsten Mitteln Charakteristisches erreicht. *Herbert Trantow*

Notizen

Oper und Konzert

Die „Junge Bühne" im *Breslauer Opernhaus* bringt im Rahmen ihrer dritten Veranstaltung in diesem Jahre *Erwin Schulhoffs* Jazz-Oratorium *„H. M. S. Royal Oak"* unter musikalischer Leitung von Carl Schmidt-Belden, und *Ernst Tochs* Musikmärchen *„Die Prinzessin auf der Erbse"* in der Inszenierung von Werner Jacob.

Die Uraufführung der von *Mark Lothar* neu bearbeiteten Oper von *Haydn: „Die Welt auf dem Monde"* findet am 20. März unter Leitung von Generalmusikdirektor Ladwig am mecklenburgischen Staatstheater in Schwerin statt.

Außerdem wurde die Oper vom Breslauer Stadttheater für Festaufführungen im Breslauer Schloß erworben, wo die erste Aufführung im Rahmen der Breslauer Haydn-Feier am 31. März stattfindet.

Anläßlich des Haydn-Jubiläums erscheint eine von *Dr. Ernst Latzko* besorgte Bearbeitung von Haydns heroisch-komischer Oper *„Ritter Roland"* (Orlando Paladino).

Die heitere Oper von *Georg Vollerthun „Der Freikorporal* (Text von Rudolph Lothar) steht im Repertoire der Städt. Bühnen in *Hannover.* Das Werk wird noch in dieser Saison zur Uraufführung gelangen.

In *Mannheim* fanden am 3. und 4. März Aufführungen des Oratoriums *„Die heilige Elisabeth"* von *Joseph Haas* statt. Der Chor bestand aus 700 Mitwirkenden, und der große Nibelungensaal war beide Male überfüllt, sodaß eine dritte Aufführung in Aussicht genommen werden muß.

Die Musikantentengilde in *Köln* brachte Purcells „Dida und Aeneas" zur Aufführung.

In einer Orgelfeierstunde gelegentlich einer Tagung des Vereins schlesischer Kirchenmusiker bringt Kantor Herbert Reichert – Freiburg/Schles. am 31. März in der evangelischen Kirche zu Waldenburg das *Orgelkonzert mit Kammerorchester* von *Paul Hindemith* unter Leitung von Kantor Max Hellwig zur Erstaufführung.

Alexander Tscherepnin spielte sein *„Klavierkonzert"* mit großem Erfolg in Bukarest und im Stuttgarter Rundfunk.

Karl Amadeus Hartmann hat eine „Toccata variata" für Klavier und Kammerorchester vollendet. Im März findet in den modernen Musikabenden der Juryfreien in *München* unter Leitung von *Rudolf Hindemith* die Uraufführung statt. Den Klavier-Part spielt der Münchener Pianist *Kurt Arnold.* Am gleichen Abend wird das „Kleine Vorspiel" opus 30, von *Karol Rathaus* für Streichorchester und Trompete erstaufgeführt.

Hugo Herrmanns Oratorium *„Jesus und seine Jünger"* gelangt am 8. Mai in *Weinheim* unter Leitung von Meißenberg zur Uraufführung. Stuttgart und Berlin werden mit Aufführungen des Werkes folgen.

Das bei dem Preisausschreiben des Bruinier-Quartetts preisgekrönte Streichquartett von *Heinz Pauels* kam am 15. März in der Berliner Singakademie durch das Bruinier-Quartett zur Uraufführung.

Karl Hermann Pillneys „Musik für Klavier und Orchester" gelangte in Dortmund unter Sieben zur erfolgreichen Uraufführung.

Verschiedenes

Günther Ramin, der Organist der Thomaskirche in Leipzig, ist als Nachfolger von Prof. Walter Fischer an die Staatliche akademische Hochschule für Musik in Berlin berufen worden.

Joseph Krips vom Badischen Landestheater wurde an die Wiener Staatsoper verpflichtet.

Edward J. Dent wurde zum Präsidenten der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Sitz Basel, als Nachfolger Peter Wagners gewählt.

Die philosophische Fakultät der Universität Zürich hat aus Anlaß ihrer Goethe-Feier *W. Reinhart* in *Winterthur* ehrenhalber die Doktorwürde verliehen.

Bei der Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in *Zürich* (10.–14. Juni) gelangen folgende Werke zur Aufführung:

H. E. Apostel, 5 Lieder für tiefe Stimme und Orchester; *Wolfgang von Bartels,* „Frauentanz", Kantate für Bariton, für gem. Chor und Orchester; *Fritz Brun,* Chaconne für Orchester; *Conrad Beck,* „Es kummt ein Schiff geladen" für gemischten Chor a cappella *Hans Chemin-Petit,* Cellokonzert; *Walter Courvoisier,* Geistliche Lieder; *Hans Gál,* II. Streichquartett; *Karl Gerstberger,* Motette nach Matthias Claudius; *Paul Hindemith,* „Das Unaufhörliche"; *Otto Jokl,* Heitere Suite; *Paul Kletzki,* Streichquartett d moll; *Ernst Krenek,* Thema und 13 Variationen für Orchester; *Günther Raphael,* Violinkonzert; *Hermann Reutter,* Missa brevis; *Trude Rittmann,* Kleine Suite für Gesang und Orchester; *Othmar Schoeck,* „Penthesilea", Oper; *Ernst Toch,* Musik für Orchester und Bariton; *Herbert Trantow,* Capriccio für 2 Klaviere und Orchester; *Gerhart von Westermann,* Rezitativ und Arie mit Orchester; – Ein Nachmittag wird den Bestrebungen der *Schulmusik* gewidmet sein.

Das Reichskartell der Musikveranstalter Deutschlands, in dem die gesamten Veranstalter mit Ausnahme des Bundes der Saal- und Konzertinhaber Deutschlands organisiert sind, hat sich an den Reichskommissar für Preisüberwachung, Dr. Goerdeler, gewandt, um sein Eingreifen in der Musiktantièmenfrage zu erreichen.

Ausland

Amerika:

Seit Beginn der Saison bringt die amerikanische Presse Nachrichten über eine Reorganisation der *Metropolitan-Opera-Company,* die sich jetzt zu Gerüchten über eine Verschmelzung der Metropolitan-Opera mit dem Philharmonic Symphony Orchestra verdichtet haben. Demzufolge sollen erstens das Orchester des Metropolitan und des Philharmonic Symphony Orchestra miteinander verschmolzen werden. Zweitens soll die Opernsaison, die zur Zeit 24 Wochen läuft, um einige Wochen verkürzt und die Zahl der wöchentlichen Vorstellungen soll gleichfalls vermindert werden. Auch sollen sämtliche erlöschende Kontrakte auf eine neue, den Zeitumständen Rechnung tragende Basis gestellt werden.

Frankreich:

Die deutschen Mozartfestspiele, die im Januar und Februar in verschiedenen französischen Städten stattfanden, brachten den deutschen Künstlern große Erfolge. Unter der musikalischen Führung von Generalmusikdirektor *Franz von Hoeßlin* (Wuppertal) und der szenischen von Intendant *Dr. Georg Pauly* (Saarbrücken) gelangten „Figaros Hochzeit", „Die Entführung aus dem Serail" und „Cosi fan tutti" mit Sängern der Staatsopern von Berlin, Wien und München in deutscher Sprache zur Aufführung. Den Höhepunkt bildete eine Aufführung von „Figaros Hochzeit" an der *Pariser Opéra Comique* (Dirigent *Georg Sebastian*).

Die Große Oper in Paris hat kürzlich *„Elektra"* von Richard Strauß aufgeführt. Die unter der Leitung von Kapellmeister Philippe Gaubert stehende Aufführung wurde allen Anforderungen vollkommen gerecht, sodaß das Publikum dem Werke eine Aufnahme bereitete, die darauf schließen läßt, daß ebenso wie „Salome" und „Der Rosenkavalier" auch die „Elektra" nunmehr zum Repertoirestück der Großen Oper werden wird. In der Titelrolle zeichnete sich Germaine Lubin aus und als Aegist und Orest sind zu nennen Le Clèzio und Singher.

Italien

Strawinskys neues *„Violinkonzert"* gelangte im Monat März in Mailand und Florenz mit S. Dushkin als Solist und unter Leitung des Komponisten zur Erstaufführung.

Der Chor der *Berliner Singakademie* wurde unter Leitung seines Dirigenten, Professor Dr. Georg Schumann für drei Konzerte im römischen Augusteum (Regia Accademia Santa Cecilia) für Mitte April verpflichtet. Es gelangen Bach: Matthäus-Passion und Händel: Israel in Ägypten zur Aufführung. Anschließend an Rom findet ein zweimaliges Auftreten des Chores in Turin statt.

Oesterreich

Um jungen Künstlern aller Nationen Gelegenheit zu geben, den Weg in die Öffentlichkeit zu finden, wird in *Wien* in der ersten Junihälfte ein *Internationaler Wettbewerb für Gesang und Violine* veranstaltet. Den Siegern in diesem Wettbewerb werden Geldpreise der Stadt Wien in der Höhe von 20000 öst. Schilling, mehrere Studienstipendien und Diplome verliehen. Über die Preiszuerkennung entscheidet eine Jury, an deren Spitze der Direktor der Wiener Staatsoper, Clemens Krauß, steht. Die Auswahl der zum engsten Wettbewerb zuzulassenden Preisbewerber erfolgt in Vorprüfungen, die ebenfalls in Wien stattfinden. Als Anmeldestelle für Teilnehmer an dem musikalischen Wettbewerb aus Deutschland hat sich in dankenswerter Weise die Konzertdirektion Hermann Wolff und Jules Sachs in Berlin zur Verfügung gestellt.

Ungarn

Paul Kadosa gab in *Budapest* einen Kompositionsabend, an dem eine ansehnliche Garde junger Interpreten hauptsächlich Violin- und Klaviermusik zu Gehör brachte. Besonders gefielen drei leichte Kindersonatinen, die – ein beachtenswert guter Einfall – tatsächlich von begabten kleinen Mädchen und Knaben vorgetragen wurden und dadurch ganz unmittelbar wirkten.

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. HEINRICH STROBEL, BERLIN; für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernspr: Gutenberg 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstraße 10

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 90.– Mk. 1/2 Seite 54.– Mk. 1/4 Seite 31.50 Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

Diesem Heft liegt bei:

»Der Weihergarten«, Verlagsblatt des Hauses B. Schott's Söhne, Mainz (II. Jahrgang, Nr. 2/3), Sondernummer »Gebt Euren Kindern Musikunterricht«.

Wer interpretiert Neue Musik?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes zusammengestellt. Der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Einsendungen.

Violine

(Fortsetzung aus dem Januar-Heft)

Georg Kulenkampff: *Hindemith:* Violinkonzert; *Strawinsky:* Pergolese-Suite; *Szymanowski:* Romanze; *Pizetti:* Aria; *Respighi:* Sonate h-moll; *Debussy:* Sonate; *Saint-Saëns:* Rondo capriccioso; *Bohnke:* Präludium und Chaconne; *H. Tiessen:* Duo; *Dobrowen:* Märchen; *Glazounoff:* Meditation; *Rachmaninoff-Press:* Vocalise; *de Falla-Kreisler:* Spanischer Tanz; *Scott:* Dance; *Kletzki:* Violinkonzert

Margit Lanyi: *Bartok; de Falla*

Martha Linz: *Ravel:* Tzigane

Edith Lorand: *Bartok:* Rumänische Volkslieder

Gerhard Meyer: *A. Willner:* Suite; Sonaten

Melanie Michaelis: *H. v. Glenck:* Konzertstück; *Haas:* Kammersonate für 2 Violinen; *Hindemith:* Solo-Sonate, op. 31 Nr. 1; Violinkonzert; *Honegger:* Sonate; *Rud. Peters:* Sonate G dur; Präludium und Fuge für Violinsolo; *Pfitzner:* Sonate e moll; Violinkonzert; *Prokofieff:* Violinkonzert; *Ravel:* Sonate; *Strawinsky:* Pergolese-Suite; *Toch:* Sonate, op. 44; Divertimento für Violine und Violoncello, op. 37 Nr. 1

Alma Moodie: *Hindemith:* Violinkonzert

Eugen Moris: *de Falla:* Suite espagnole

Alexander Moskowsky: *Respighi:* Gregorianisches Konzert; *Ravel:* Tzigane, Sonate; *Achron:* Suite bizarre; *Prokofieff:* Concerto, Melodies; *Turina:* Poema de una Sauluquena; *Szymanowski:* Nocturne et Tarantelle; *Nin:* Jardin de Lindaraja; *Hindemith, Bartók, Castelnuovo-Tedesco, Debussy, Tscherepnin*

Palma v. Pástzory-Erdmann: *Haas:* Sonate; *Miekley:* Sonate; *Szymanowsky*

Therese Petzko-Schubert: *H. Tiessen:* Totentanz-Suite; Duo op. 35

Max Rostal: *Bloch; Bohnke; de Falla; Strawinsky*

Alexander Schmuller: *Hindemith:* Violinkonzert

Boris Schwarz: *Korngold:* Suite op. 11; *Szymanowski:* Tarantelle

Leo Schwarz: *Debussy, Hindemith, Honegger, Raphael, Ravel, Reger, Respighi, Strawinsky, Toch*

Albert Spalding: *Debussy:* Minstrels; *Ravel:* Tzigane

Tossy Spiwakowsky: *Castelnuovo-Tedesco:* Chant hébraïque; *Strawinsky:* Pergolese-Suite

Marcel Stern: *Webern:* 4 Stücke, op. 7

Max Strub: *Windsperger:* Violinkonzert

Anita Sujovolsky: *Hindemith; de Falla*

Jos. Szigeti: *Bartók:* Rhapsodie I

Henri Temianka: *Bloch; Szymanowski:* Notturno und Tarantelle

Marianne Theiner: *Casella:* Violinkonzert

Jaques Thibaud: *Granados; Ravel:* Sonate

Dick Waleson: *Bartók:* 2 Rhapsodien; *Castelnuovo-Tedesco; Dobrowen; Nin*

Kerttu Wanne: *de Falla; Milhaud; Ravel*

Viola

Paul Hindemith: *Hindemith:* Solo-Sonaten op. 11 Nr. 5, op. 25 Nr. 1, Sonate mit Klavier op. 11 Nr. 4, Kammermusik Nr. 5 (Bratschen-Konzert) op. 36 Nr. 4; *Windsperger; Milhaud*

Walter Jesinghaus: *Hindemith:* Sonate für Viola d'amore und Klavier

Francis Koene: *Honegger:* Sonate

Oskar Kromers: *Will. Walton:* Konzert

Palma von Pásztory-Erdmann: *Hindemith:* Sonaten

Karl Stumvoll: *Hindemith:* Sonate, op. 11 Nr. 4

Winfried und Reinhard Wolf: *Hindemith:* Sonate op. 11 Nr. 4

Violoncello

Fritz Bühling: *Kodaly:* op. 4

Benito Brandia: *Respighi:* Adagio con Variazioni

Pablo Casals: *Cassadó, Granados, Turina*

G. Cassadó: *Albeniz, Cassadó*

Maurice Eisenberg: *Debussy; de Falla*

Maurits Frank: *Bloch; Kodaly:* Solo-Sonate op. 8; *Toch:* Sonate op. 50

Wolfg. Grunsky: *Kodaly: Sonate op. 4*

Bernhard Günther: *Debussy:* Sonate; *Hindemith:* Sonate, op. 11 Nr. 3; Solo-Sonate, op. 25 Nr. 3; *Honegger:* Sonate; *Kodaly:* Sonate, op. 4; Duo für Violine und Cello, op. 7; *A. Tscherepnin:* Sonate, op. 30; Präludien, op. 38 (mit Klav., auch Trommel); „Mystère" op. 37

Hans Hagen: Konzerte: *Hindemith:* op. 36 Nr. 2; *Toch:* op. 35; *Delius:* Concerto 1921 e-moll; *Dohnanyi:* Konzertstück op. 12; *Kurt Striegler:* op. 51; *Graener:* op. 78; *Bullerian:* op. 41; — Sonaten: *Debussy:* d moll; *Pfitzner:* op. 1 fis-moll; - Solo-Sonaten; *Hindemith:* op. 25 Nr. 3; *Haas:* Divertimento op. 30; *Zoltan Kodaly:* op. 8, Duo für Violine und Violoncello op. 7; — *Haas:* Grotesken *Hagen:* Adagio op. 9; *Hindemith:* 3 Stücke op. 8; *Ravel:* Menuett; *Debussy:* Menuett; *Webern:* 3 kleine Stücke op. 11

Eva Heinitz: *Hindemith:* Sonate op. 11 Nr. 3; *Raphael:* Sonate op. 14; *Thomas:* op. 7

Edmund Kurtz: *Lopatnikoff:* Sonate op. 11

Felix Robert Mendelssohn: Sonaten von: *Bullérian; Debussy; Boris Grossmann; M. Kolinski; Alex M. Schnabel*

Gregory Peker: *Cassadó; Hindemith; Raphael; Tscherepnin*

Sheridan Russell: *Hindemith:* Konzert

Milós Sádlo: *Hindemith,* op. 11; *Kodaly,* op. 4

Walter Schulz: *Busoni; Debussy; Gál; Hindemith; Kodaly; Lendvai; J. Marx; Ravel; Respighi; Tiessen; Windsperger*

Alexander Schuster: *Goossens.* Rhapsodie op. 13; *Arvid Kleven:* Poëma; *Pijper:* Sonate I; *A. Tscherepnin:* Sonate op. 30

Karl Schwamberger: *Casella; Honegger; Kodaly; Pfitzner; Tscherepnin; Weismann*

Die Veröffentlichung wird fortgesetzt!



Percy Grainger



Percy Grainger, geboren 1884 in Brighton (Australien), lebt in New-York. Seine Kompositionen -- besonders die Stücke für Orchester — werden häufig von den grossen Rundfunksendern des In- und Auslandes gebracht; in England und Amerika gehören sie zu den meistgespielten Konzertstücken überhaupt.

Klavier

Ländliche Gärten (Country gardens), Englischer Volkstanz für Klavier zu 2 Händen
Ed. Nr. 1726 M. 1.50

Piano-Album für Klavier zu 2 Händen
Ed. Nr. 1425 M. 3.—
Schäfer-Tanz (Shepherd's Hey) / Irische Weise (Irish tune from County Derry) / Mock Morris-Tanz / Lied des Kolonisten (Colonial Song)

Handel in the Strand, Engl. Volkstanz . M. 2.—

Paraphrase über Tschaikowsky's Blumenwalzer
Ed. Nr. 1727 M. 2.50

Die Krieger (The Warriors) für 2 Klaviere zu 6 Händen, bearbeitet vom Komponisten
siehe auch Orchester Ed. Nr. 1856 M. 6.—

Violine und Klavier

Molly am Gestade. Irischer Volkstanz (*Kreisler*) . . . . M. 2.—

Mélodie danoise (*Wilhelmj*) . . . . . M. 1.20

Violoncello und Klavier

La Skandinavie, Mélodies et Danses du Nord
Ed. Nr. 1985 M. 4.—
Air et danse suédois / Vermelands visa, Mélodie suédoise / Polska norvégien / Mélodie danoise / Air et Final sur des Danses norvégiennes

Youthful rapture (Rausch der Jugend) für Violoncellosolo und Orchester
Partitur . . . . Ed. Nr. 2103 M. 2.50
Stimmen . . . . Ed. Nr. 2104 M. 6.—
Jede Doublierstimme . . . . M. —.50
— Ausgabe für Violoncello und Klavier
Ed. Nr. 2105 M. 2.—

Kammermusik

„Mein Robin ging fort" (Altenglisches Lied), Fantasie für Klavier, Violine und Violoncello . . . . M. 3.50 (AV)

Molly am Gestade (Irischer Volkstanz) für Streichquartett
Studien-Partitur . . . . M. 2.50
Stimmen . . . . M. 2.—

Wanderlied (Walking tune) für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott
Studien-Partitur . . . . M. 2.50 (AV)
Stimmen . . . . M. 3.— (AV)

Orchester

Handel in the Strand, Englischer Volkstanz

Iris tune (Irisches Lied) für Streichorchester und 2 Hörner. Partitur M. 2.50

Lied des Kolonisten (Colonial Song)

Mock Morris, Irische Tänze. Partitur M. 2.50
— Für siebenstimmiges Streichorchester
Partitur M. 2.50

Molly on the Shore, Altirischer Volkstanz
Partitur M. 5.—
— Für siebenstimmiges Streichorchester
Partitur M. 2.50

Shepherd's Hey (Morris-Tanz)

Green Bushes, Passacaglia über ein englisches Volkslied Partitur (4°) M. 18.—

Die Krieger für Orchester und 3 Klaviere
Partitur (4°) . . . . . Ed. Nr. 3354 M. 40.—

Chor

Schottisches Seemannslied (Scotch Strathspey and Reel) für 4stimmigen Männerchor und Orchester
Klavier-Auszug (engl.-deutsch) . . . M. 3.—
Partitur . . . . M. 10.—
Stimmen . . . . M. 12.—
Jede Dublierstimme . . . . M. —.60

Vater und Tochter (Father and daughter) für 5 Männerstimmen und zwei gemischte Chöre mit Orchester
Klavier-Auszug (engl.-deutsch) . . . M. 2.50
Chorstimmen . . . . je M. —.50

Irisches Lied (Irish tune from County Derry) für gemischten Chor a cappella (ohne Text)
Partitur . . . . M. —.80
Singpartitur (bei Mehrbezug) . . . . M. —.30

Aufführungsmateriale, soweit keine Preise angegeben sind, nach Vereinbarung

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

Heft 4
11. Jahr

April 1932

Neue Musik vom Blickfeld unserer Generation

Karl Wörner

Der folgende Aufsatz ist das Ergebnis mehrerer Gespräche, die wir mit dem Verfasser hatten. Es lag uns daran, die Einstellung der heute etwa Zwanzigjährigen zu den dringendsten Fragen der Gegenwart festzustellen, nicht in Form von neuen Schlagworten oder Aufrufen, sondern in klarer und umfassender Begründung. Wie weit der Verfasser für seine Generation spricht, kann vielleicht erst eine Diskussion zeigen, zu der wir die jungen Musiker anregen möchten und der in unserer Zeitschrift Raum zu geben wir als eine besonders wichtige Aufgabe betrachten würden.

1.

Unter unserer jungen Generation verstehen wir diejenigen, die ungefähr zwischen 1905 und 1915 geboren wurden. Die Stellungnahme dieser Generation zur modernen Musik wird bestimmt durch die Situation, in der wir uns befinden. Deshalb müssen wir uns diese Zeitumstände zunächst einmal mit aller Deutlichkeit vor Augen führen.

Die Lebensumstände, in die unsere Generation schicksalsmäßig hineingestellt wurde, kann man sich verwirrender und unruhiger kaum vorstellen. Eine wirtschaftliche Krise von ungeahntem Ausmaß droht uns zu erdrücken. Wir treten in das Berufsleben ein und müssen täglich sehen, daß unsere Arbeitskraft nicht gebraucht wird. Wir sind also überflüssig geworden und um den Sinn unseres Lebens betrogen. Das weltanschauliche Bild, das sich uns bietet, ist nicht minder verworren. Auf der einen Seite stehen diejenigen, die negativ einen Sinngehalt des Daseins verneinen, auf der anderen Seite drängen sich die verschiedensten, extrem sich widersprechenden Lebensanschauungen verwirrend auf uns ein, die alle sich um eine Zielsetzung des Lebens bemühen. Alle politischen, wirtschaftlichen und geistigen Kämpfe der Gegenwart werden in unsere Generation direkt hineingetragen und sollen da zum Austrag gebracht werden.

Das denkbar unruhige Zeitbild, das wir so erblicken, stellt uns vor die folgenden Tatsachen: 1. In dem jetzigen System der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Ordnung müssen Schwächen und Lücken bestehen, denn es ist den vorhandenen Ansprüchen nicht mehr gewachsen. 2. Von den weltanschaulichen Grundlagen, die uns angeboten werden, hat noch keine die tragende Kraft einer einheitlichen Zusammenfassung bewiesen. Damit stehen wir vor den folgenden Aufgaben: wir müssen die Grundfehler und Mängel der jetzigen Zustände erkennen und dann zu einer Umgestaltung und zu einem Aufbau auf einer neuen Grundlage heranschreiten.

Weltanschauung und Kunst

Die Arbeit an der Erkenntnis und Verwirklichung eines neuen Lebens- und Kulturideals, seines Inhalts und seiner Formen steht heute primär im Vordergrunde unseres Denkens und Handelns. Ihm widmen wir zuerst unsere Kraft.

Jede Kultur, die das ganze Leben tragend umschließen will und Werte höchster Art zu zeugen sich als Aufgabe gestellt hat, kann sich nur auf der einen Grundlage erheben: nämlich dem Willen zum gegenseitigen Verstehen, der aus wahrer, uneigennütziger Menschenliebe erwächst. Daher muß unsere Arbeit einsetzen mit der Einsicht in das Schicksal des Menschen, das die Wurzel aller Probleme zusammenfaßt. Aus dieser Erkenntnis heraus folgt die Tat. Voraussetzung dazu ist, daß jeder an sich selbst zuerst zu arbeiten beginnt.

Nach diesen grundsätzlichen Gedanken, die wir als Maßstab über uns selbst und als Aufgabe der zukünftigen Entwicklung voranstellen, wollen wir betrachten, in welcher Weise wir die Musik und insbesondere unsere moderne Musik als großes kulturtragendes Element in die Entwicklung hineinstellen.

In der Kunstproduktion früherer Zeiten stand der schaffende Künstler auf dem Boden der vorherrschenden bezw. allein bestehenden weltanschaulichen Grundlage oder er bahnte sich innerhalb des gegebenen Rahmens eigene Wege. Heute geht uns diese einheitliche Grundlage gänzlich ab. Infolgedessen ist jeder bei der gespannten Lage der Gegenwart gezwungen, sich den weltanschaulichen Hintergrund selbst zu erarbeiten. Diese Notwendigkeit tritt ganz besonders an den schaffenden Künstler unumgänglich heran. Der Künstler muß somit zugleich Träger und Künder einer neuen Weltanschauung sein.

Das künstlerische Schaffen entspringt der körperlichen, seelischen und geistigen Haltung und Einstellung, welche der Künstler vertritt. Immer schon war das künstlerische Schaffen in seinen Gipfelleistungen Äußerungsform und Mitteilung letzter weltanschaulicher Einsichten. Wir betrachten das Kunstwerk, auch das musikalische, als eine Schöpfung, in der ideelle geistige Erkenntnisse Form gewonnen haben, die sich nur äußerlich von denjenigen der Philosophie, Religion oder Literatur unterscheiden. Die ethische Natur und die hohen geistigen Qualitäten des Künstlers stehen in einem inneren ursächlichen Zusammenhang mit dem Wert seines Schaffens und bilden einen unmittelbaren, sich gegenseitig durchdringenden und ergänzenden Prozeß.

Die künftige Entwicklung unseres Geisteslebens werden daher diejenigen Schöpferpersönlichkeiten leitend bestimmen, die willens sind, ihre ganzen menschlichen und künstlerischen Kräfte bewußt in den Dienst der großen geistigen Idee zu stellen. An sie geht unser Ruf.

Aus diesen Aufgaben, die dem Künstler in der heutigen Zeit zufallen, ergeben sich von selbst entsprechende Forderungen an den Laien.

Der Mensch von heute ist vermöge eines außerordentlich gesteigerten Einfühlungsvermögens in der Lage, die Musik vergangener Epochen gefühlsmäßig nachzuerleben. Dieses Nachvollziehen bleibt aber ein rein ästhetischer Musikgenuß, der an dem Sinn der Kunst vorbeigeht. Denn Musik will den Hörer im Letzten seines Wesens erfassen, ihn aufwühlen und in die Probleme hineinzwingen. Erst dann, wenn die Beschäftigung mit der Kunst Antrieb zur eigenen schöpferischen Betätigung wird, zum kampferfüllten

Ringen um eine neue Sinnsetzung des Lebens, beginnt die Kunst ihren Sinn zu erfüllen. Wenn sich mit dem Musikhören ein Verstehenwollen der geistigen Situation, der menschlichen Problematik verbindet, unter deren Voraussetzung das Kunstwerk erst entstand, wird das künstlerische Nachschaffen fruchtbar, denn so kann es zur Klärung der eigenen Problematik beitragen. Es dient dann als Anregung zur eigenen Arbeit und zum Aufbau einer positiven Lebensgestaltung.

Wir sind uns darüber im klaren, daß bei der von uns mit größter Entschiedenheit geforderten Betonung weltanschaulicher Tendenzen Gefahrmomente auftreten, denen wir nunmehr kurz begegnen möchten. Man konnte neuerdings mehrfach beobachten, wie über der Absicht, lehrhafte, tendenziöse Inhalte primär in den Vordergrund des Kunstwerks zu stellen, die rein künstlerische Form vernachlässigt wurde. Ein solches Werk genügt natürlich keineswegs den künstlerischen Ansprüchen, die wir stellen müssen, vielmehr muß die Darstellung mit dem Gehalt eine neue Einheit eingehen, die als Synthese das Wesen des Kunstwerks ausmacht. Damit möchten wir auch denjenigen entgegentreten, die vielleicht aus unseren Ausführungen politisch-tendenzhafte Hintergründe herauslesen wollen, die in die Kunst hineinzutragen uns gänzlich fern liegt.

Und nun zur Frage, wie stehen wir zur neuen Musik und wie beurteilen wir ihre Hauptvertreter. Unsere Generation ist in ihrer musikalischen Entwicklung unmittelbar in die neue Musik hineingewachsen. In dem herkömmlichen Musikunterricht wurden wir noch mit den Klassikern von Bach bis Beethoven erzogen, aber der unaufhaltsam weiterdrängende Entwicklungsgang in uns führte uns folgerichtig über die Romantik zur Moderne. Die moderne Musik und gleichzeitig die gegenwärtige Situation der Musik ist unser ureigenstes, uns persönlich am stärksten berührendes Geschick. Wir erlebten in den letzten Jahren, wie die Entwicklung neuer Musik zu einer stilistischen Klärung kam, sodaß sich mit dem Namen „moderne Musik" jetzt ganz klare Vorstellungen verbinden, die wir mit einem Satz umreißen möchten. Im Gegensatz zur Musik der Romantik und Nachromantik vermeidet die moderne Musik individuelle, subjektiv erlebte Gefühlszüge als unmittelbaren Ausdruck und verbirgt das persönliche Erlebnis hinter einem verallgemeinernden objektiven Tonausdruck. Strawinsky und Bartók gelangten durch die Einbeziehung der Volksmusik in den thematischen Bereich dahin. In Deutschland haben besonders Hindemith und Weill Ähnliches erreicht, Weill am stärksten in der „Bürgschaft" an einigen Stellen. Strawinsky ist das gleiche am stärksten im „Oedipus" gelungen. In Deutschland marschiert Paul Hindemith an der Spitze aller lebenden Komponisten. Sein Stil wird von uns unbedingt bejaht; wir sehen in ihm das fruchtbarste Ergebnis unserer neuen Musik und halten ihn grundlegend für die weitere Entwicklung der nächsten Zeit.

Die Musik Hindemiths ist oft Ausdruck einer unproblematischen, vitalen Musizier- und Spielfreude, nicht das Resultat eines Ringens um Probleme der Welt, die Gestaltung des Kampfes mit vernichtenden gegensätzlichen Mächten in sich selbst. Nur manchmal ahnt man etwas davon, z. B. im Oratorium. Strawinsky hat heute, wie es scheint, einen unmittelbaren Einfluß auf die deutsche Entwicklung verloren.[1]) Wir wissen, daß er sich rastlos immer neue künstlerische Probleme zur Lösung stellt. Wir verfolgen seine Werke mit Interesse und verstehen sie aus seiner Entwicklung heraus. Es bleibt auch für uns

[1]) Wir lassen diese Urteile absichtlich ohne Kommentar. Die Schriftleitung.

erstaunlich, wie stark persönlich er oft die Aufgaben löst und wie sehr er dabei manchmal die Stimmung, die Problematik unserer Zeit zum Ausdruck bringt. Trotz alledem haben wir fast schon einen „historischen“ Abstand zu seinem Schaffen. Bartók und Milhaud, diese beiden repräsentativen Vertreter moderner Musik, können wir hier übergehen, da sie uns in Deutschland zur Zeit nicht mehr so interessieren wie von den Ausländern einzig Strawinsky.

Somit sind auch von der stilistisch-technischen Seite her grundlegende Voraussetzungen erfüllt. Wir sind daher der Ansicht, daß eine neue Epoche der Musikentwicklung angebrochen ist, die zu erfüllen ein wesentlicher Teil der Mitarbeit unserer jungen Generation sein wird.

Sehen wir uns nun nach den künstlerischen Möglichkeiten um, durch die wir entscheidend in der Lage sind, unser Ziel der Formung und Fruchtbarmachung neuer kulturtragender weltanschaulicher Einsichten zu verwirklichen. Nach all dem, was wir bisher gesagt haben, kann uns nur daran gelegen sein, Musikausübende und Hörende, Fachmann und Laien, Künstler und Liebhaber zur aktiven Stellungnahme und Teilnahme zu erziehen und auf sie bildend im Sinn unseres Kulturideals zu wirken.

Blicken wir zum Schluß noch einmal kurz zurück. Wir glauben, daß wir heute an einer Zeitwende stehen, die ebenso einschneidend wie die nach dem Weltkrieg in unser Leben und in unsere Kultur eingreift. Wir sehen uns als Glieder unserer jungen Generation am stärksten erfaßt von der Notwendigkeit, die auf allen Lebensgebieten ins Schwanken geratenen Formen durch neue zu ersetzen. Wir sind uns der ungeheuren Schwierigkeit bewußt, welche diese Aufgaben, vor welche wir gestellt sind, mit sich führen. Wir wissen aber auch um die höchste Verantwortung, die wir damit vor uns selbst, vor unserer Zeit und vor der Geschichte übernehmen.

2.

Nachdem der Verfasser bis hierher eine weltanschauliche Grundlegung seines Verhältnisses zur neuen Musik gegeben hat, halten wir im zweiten Teile des Aufsatzes, der sich mit akuten Einzelfragen beschäftigt, die Ergebnisse unserer Gespräche fest. Das geschieht in der Form, daß wir auch unsere Einstellung zu den einzelnen Fragen kurz zusammenfassen und der des Verfassers gegenüberstellen.

Oper und Konzert unterliegen heute infolge der wirtschaftlichen Krise und des Niedergangs der bürgerlichen Gesellschaftsschicht einem starken Abstieg. Oper und Konzert sind aber gerade die Institute, in denen das genießerische Musikhören, gegen das was wir so heftig angehen, zu den bedenklichsten Pflanzstätten wurde. Sie haben somit den kulturellen Sinn, den alle großen Komponisten in ihnen sahen, nämlich den Sinn der Förderung der Gemeinschaftsbildung auf einer angestrebten ethischen Grundlage

Uns scheint, daß die Bedürfnisse des Publikums hier unterschätzt werden. Noch heute oder vielleicht: gerade heute gibt es wieder weite Menschenkreise, die im Konzert nicht nur oberflächlichen Genuß suchen. Gerade wenn man die Verhältnisse außerhalb der Großstadt einbezieht, verstärkt sich dieser Eindruck. Die wirtschaftlichen Nöte haben im allgemeinen zu einer Auslese, oft zu einer Steigerung der Qualität geführt. Musikhören ist nicht nur „Förderung der Gemeinschaftsbildung auf einer

zumindest stark eingebüßt. Es liegt uns gänzlich fern, diesen Musikinstituten etwa den Boden abgraben oder sie als veraltet zur Seite stellen zu wollen. Wir sehen aber Wege zu einem fruchtbaren Aufbau einzig in der Erziehung des Publikums.

angestrebten ethischen Grundlage"; es gibt darüberhinaus auch heute noch individuelle Musikbedürfnisse, die durch ein hochwertiges Konzert vollständig erfüllt werden.

■

Die Formen des **Laienmusizierens,** wie sie in Sing- und Musiziergemeinschaften, in der Schulmusik und an Volksmusikschulen seit Jahren wieder recht intensiv gepflegt werden, bringen von vornherein schon die aktive Teilnahme der Ausübenden am Musikgeschehen mit sich. Hier stehen wir auf einer wesentlich anderen Basis. Jede Musikübung ist ein starkes verbindendes Glied in der Gemeinschaft, aber es ist ein Irrtum, anzunehmen, daß die Musik eine positive Gemeinschaft, die es auch im Lebenskampf bleibt, tragen kann, wenn nicht vorher schon gemeinsame geistige Ideen vorhanden sind, welche die Einheit der Gemeinschaft schaffen. Wir sehen in der Form des Laienmusizierens unbedingt eine ganz produktive Form, in der moderne Musik an den Menschen herangetragen werden kann, und daher wichtige Arbeitsmöglichkeiten für die Zukunft. Von hier aus müssen wir sofort scharfe Kritik an der bedenklichen musikalischen Mittelware üben, die heutzutage in der Laienmusik auf den Markt getragen wird.

Kritik an der Mittelware, die heute als Laienmusik ausgeboten wird, ist berechtigt. Aber wo liegen ihre Ursachen? Warum haben sich bedeutende Musiker, wie Hindemith, der in seinem Lehrstück einen Typus geschaffen hatte, von dieser Form des Musizierens abgewandt? Warum haben die Kreise, deren geistige und gesinnungsmäßige Verbundenheit außer Zweifel steht, noch keine wirklich bedeutende Musik hervorgebracht? Die Frage liegt doch wohl so: kann Musik heute überhaupt noch in einer Gemeinschaft von Laien derartige Funktionen übernehmen, wie sie zum Beispiel die Jugendbewegung in ihr suchte?

■

Eine entscheidende Tat ist die **Schuloper.** Sie ist eine künstlerische Möglichkeit, bei der lehrhafte Tendenzen den Teilnehmern vermittelt werden können. Brecht und Weill haben das Problem als erste gleich am glücklichsten gelöst. Die zahlreichen Nachfolger, die dann kamen, haben die fruchtbare Idee bedenklich verflacht. Das zeigt am deutlichsten, daß „die Aktivierung des Hörers" ein Schlagwort ist, dessen Verwirklichung auf ernste Schwierigkeiten stößt, und der wir erst mühsam den Boden ebnen müssen.

Die Bewegung der Schuloper ist wohl noch zu jung, um schon jetzt eine abschließende oder überhaupt nur zusammenfassende Stellungnahme zu ihr zu versuchen. Schon die Tatsache, daß einige Werke dieser Art sich in weitem Umfange in der Schulmusik durchgesetzt haben, ist ein entscheidender Erfolg. Wir dürfen die Schuloper auch nicht isolieren; sie steht in dem großen Zusammenhang der Schulmusik überhaupt, in welche die neue Musik heute schon in erstaunlichem Umfange eingedrungen ist.

■

Gespräch mit einem jungen Musiker

Während sich unsere musikalische Entwicklung noch so vollzog, daß man uns zuerst mit dem herkömmlichen **Unterrichtsmaterial** vertraut machte, das ganz auf dem Boden der klassischen Musik stand, führt man jetzt das Kind gleich am Anfang schon in die moderne Musik ein. Zu diesem Zweck schrieben fast alle unsere modernen Komponisten leichte Stücke für Unterrichtszwecke. Es ist unendlich wichtig, daß diese Absichten weiter gepflegt werden. Man soll aber nur gute Musik verwenden, denn man wird uns recht geben, daß die bisherigen Kompositionen — von verschwindenden Ausnahmen abgesehen — wenig geeignet sind, hohe Vorstellungen von dem Qualitätswert moderner Musik zu erwecken.

Wohl gibt es, ähnlich wie in der Laienmusik, hier viel Geringwertiges; manche Komponisten haben das Entgegenkommen an den Laien im Sinne einer Niveausenkung mißverstanden. Aber es besteht doch wohl kein Recht, von „verschwindenden Ausnahmen" zu sprechen. Wir haben eine Reihe (um einige Beispiele zu nennen) von vier Heften „Für Kinder" von Bartók, die leichten vierhändigen Tänze und die Stücke „Pour les cinq doigts" von Strawinsky, die Klavierstücke für Anfänger von Hindemith. Die Streicher verdanken diesem Komponisten das grundlegende „Schulwerk für instrumentales Zusammenspiel", neuerdings eine große Reihe zweistimmiger Sätze in der Schule des Violinspiels von Doflein. Die Entwicklung einer Musikform hat letzten Endes immer nur auf wenigen Schultern geruht.

■

Die stärkste Förderung unserer modernen Musik müssen wir aus mehrfachen Gründen vielleicht doch vom **Rundfunk** erwarten. Durch den Rundfunk sind wir in einer Weise wie nie zuvor in der Lage, Musik an weiteste Volksschichten heranzutragen, und können in umfassender Art erzieherisch wirken. Die eigensten Möglichkeiten für den modernen Musiker bestehen in der Notwendigkeit, funkeigene Musik zu schreiben, und in dem Ausbau des Hörspiels. Man gebe gerade unseren jungen Komponisten und Dichtern Gelegenheit, Einblicke in funkische Eigenheiten zu gewinnen. Bei der Ausgestaltung der Programme können wir uns nicht der oberflächlich gleichgültigen Meinung anschließen: das Publikum will es nicht besser. Das gleiche gilt auch für die **Schallplatte** und den **Tonfilm.** Es gibt Menschen genug, die gar nicht zufrieden sind. Noch nie hat sich der wahrhaft schöpferische Geist nach dem Publikumsgeschmack gerichtet, sondern er hat seiner Zeit den Stempel aufgedrückt.

Für den Tonfilm, nicht für die Schallplatte, müssen wir zustimmen. Auch der anspruchsvolle Musiker ist in der Lage, sich heute eine Schallplattensammlung von hoher Qualität anzulegen. Daß ein sehr großer Teil der Verbraucher in Film, Schallplatte und Rundfunk nichts anderes befriedigen will als ein Amüsierbedürfnis, ist wohl keine „oberflächliche, gleichgültige Meinung", sondern eine Tatsache, die sich nach dem einzig entscheidenden Gesetz von Angebot und Nachfrage reguliert. Die deutschen Sender haben es im allgemeinen heute gelernt, sich auf alle Hörerschichten gleichmäßig einzustellen. Wenn er sich ernstlich darum bemüht, kann auch der gebildete und musikalisch verwöhnte Hörer bei richtiger Auswahl Anregungen genug für sich finden (wobei wir nur noch betonen möchten, daß es bei dem heutigen Stande der Technik das Problem einer „funkeigenen Musik" eigentlich kaum noch gibt).

Friedemann Bach oder Bürgschaft? Heinrich Strobel

„Die Oper steht still in ihrer Entwicklung. Die Produktion ist zurückgegangen; und in gewissem Sinne ist die Frage berechtigt: Sind die Möglichkeiten dieser . . . Kunstform erschöpft? Schaffende . . . richten den suchenden Blick auf neue Möglichkeiten, auf neue Ziele. Aber was geschieht? Alter Stil siegt, neuer Stil unterliegt. Paul Graener respektiert die ewigen Gesetze der Oper und trifft den Geschmack des Opernpublikums. Kurt Weill kümmert sich nicht um die Gesetze und tut einen Fehlschlag nach dem andern.“ Ich zitiere diese Sätze als Einleitung einer Betrachtung von Graeners „Friedemann Bach“ und Weills „Bürgschaft“ nicht, weil ich sie für besonders tiefsinnig halte. Ich zitiere sie, weil sie in einer der ideell angesehensten deutschen Zeitungen stehen und weil sie zeigen, wie groß heute die Verwirrung ist. Man kann sich der experimentellen Problematik eines Werkes wie der „Bürgschaft“ durchaus bewußt sein, und man wird doch aufs schärfste protestieren, wenn gegen dieses Werk ein Typus ausgespielt wird, der höchstens als Rühr- oder Unterhaltungsstück Anspruch auf Beachtung finden kann. Die Grenze zwischen Unterhaltung und Kunst ist selbst für einen großen Teil der Kritik heute verwischt. So weit ist die geistige Bequemlichkeit schon gediehen.

„Friedemann Bach“ und „Bürgschaft“ – sind das überhaupt vergleichbare Größen? Man wird sagen: „Ägyptische Helena“ und „Bürgschaft“, das prunkvolle, rauschende Musikdrama und die moderne, didaktische Oper, das könnte gegenübergestellt werden. Aber gerade die Schiefheit des Vergleichs ist bezeichnend für die Situation. Vor drei Jahren wäre dem „Friedemann Bach“ gar nicht diese Ehre widerfahren. Man hätte ihn als das genommen, was er im besten Falle ist: als sentimentales, kitschiges Operntheater mit einer ohne Zweifel sehr gekonnten Musik. Man hätte immerhin die erotischen Peinlichkeiten noch bemerkt, in die Rudolf Lothar, auf Brachvogels Spuren wandelnd, den armen Friedemann verwickelt. Man hätte sich an der Art gestoßen, mit der hier unter leitmotivischer Profanierung des B-A-C-H professorale Klassizität und schwelende Kulissenromantik vermengt werden. Man hätte auch noch ein kritisches Ohr für diese verdächtige Volkstümelei gehabt, die sich mit (nicht einmal echten) bachischen Federn schmückt. Heute werden um diese pseudoromantischen Verlogenheiten schützend die ewigen Gesetze der Oper gebreitet. Die ewigen Gesetze der Oper? Das könnte heißen: Behandlung zeitloser menschlicher oder geistiger Konflikte in einer allgemein verbindlichen Form. Was geschieht hier? Aus einer historischen Gestalt wird ein junger Fant, der zur Mutter Gräfin hinüberwechselt, nachdem ihm die Tochter entschlüpfte, und den mitten im Orgelspiel der Liebestod befällt. Nur durch die Qualität der musikalischen Arbeit unterscheidet sich „Friedemann Bach“ von einem Leharschen Singspiel, das im übrigen mit viel geringeren Ambitionen auftritt. Gerade diese Haltung ist typisch für eine ganze Richtung der heutigen Oper: diese Richtung will über die Problematik der Gattung und der geistigen Situation durch Ver-Rotterung hinwegtäuschen. Sie geht den Weg des Tonfilms. Ihre Produkte sind kunst- und geistfeindlich.

Wenn schon von ewigen Gesetzen der Oper gesprochen werden muß, dann wird man sie weit eher in der „Bürgschaft“ finden. Denn das eine muß diesem Werk in jedem Fall zugestanden werden: der Wille, einen großen Stoff in einer möglichst allge-

mein verbindlichen Form darzustellen. Die Absicht: das Unheil, das durch den Besitz und durch die Gier nach Besitz in die Welt gekommen ist, möglichst allgemein plausibel zu machen, diese Absicht verführt Neher und Weill sogar zu einer allzu plausiblen, um nicht zu sagen naiven Behandlung des Problems. Der Ausgangspunkt ist eine Parabel von Herder. Matthes findet in der Spreu, die er von seinem Freund Orth kauft, einen Beutel Gold. Soll er ihn zurückgeben? Wenn Orth ihn nicht benötigt: nein. Orth aber benötigt ihn. Erpresser hinterbringen ihm die Absicht des Freundes. Man einigt sich, zum Richter zu gehen. Er entscheidet: keinem von euch beiden gehört das Geld. Es gehört euren Kindern. Gebt sie zusammen, wenn sie älter sind. Da kommt der Kommissar der großen Mächte, d. h. des Kapitalismus, und ändert die Entscheidung: beide sind schuldig, das Geld gehört dem Staat. Und nun wird gezeigt, was dieser Staat bringt, der auf den Besitz des Geldes aufgebaut ist: Krieg, Teuerung, Hunger und Krankheit. Orth, der Matthes zweimal aus einer mißlichen Lage half, verrät ihn jetzt, um seinen Besitz nicht zu gefährden.

Es ist klar, daß dieser Stoff einen Musiker wie Weill interessieren mußte, der sich seit Jahren bemüht, das musikalische Theater in den Dienst der sozialen Idee zu stellen. Den Musiker Weill reizt der menschliche Konflikt und das formale Problem. Den Ideologen Weill reizt die soziale These. Der Musiker will die Oper, natürlich nicht die herkömmliche dramatisch ausladende Oper, sondern die formal gebundene, episch gestraffte Oper. Der Ideologe will das Lehrstück. Der Opernkomponist hält sich an den Konflikt der Herderschen Fabel, der Ideologe an den Satz: nicht der Mensch ändert sich, sondern die Verhältnisse ändern den Menschen. Aus der Verquickung der Elemente entsteht die Problematik der „Bürgschaft". Im ersten Teil stimmt alles zusammen. Im zweiten kommen sich Oper und Lehrstück dauernd in die Quere. Die Herdersche Fabel kann die sozialen und politischen Thesen nicht tragen. Den ersten Teil hat Neher mit zuweilen dichterischer Kraft geformt. Der zweite entgleitet ihm. Weder die Gerichtsszenen, noch die Plagen, die er in der Art der apokalyptischen Reiter symbolisiert, gewinnen überzeugende szenische Gegenständlichkeit. Es wird zu viel theoretisiert, und der Beweis für die These von der Veränderung wird doch nicht einwandfrei erbracht.

In der Dreigroschenoper und in Mahagonny hat Weill eine Zwischenform aus Schauspiel und musikalischem Theater angestrebt. In der Bürgschaft nimmt er die große Opernform auf. In den Zwischenformen hatte er unter dem Einfluß des Jazz und der Moritat jenen Songstil ausgebildet, der seitdem die stilistische Grundlage seines Schaffens bildet. Der Songstil sicherte ihm die Popularität. Aber Weill war viel zu klug und viel zu beweglich, um nicht zur rechten Zeit die relativ engen Möglichkeiten dieses Songtypus zu erkennen. Wie das moderne Schauspiel Brechts so war auch der Song für ihn nur ein Durchgang. Sein Schaffen erhielt zwar dadurch erst eine geistige Richtung. Aber so ernst er es auch mit den sozialen und didaktischen Tendenzen nahm: die Sehnsucht nach der Oper war nicht umzubringen. Im Jasager geschah der erste Schritt zum formalen Klassizismus. Der Jasager verdankte seine Einheit der Knappheit seiner Formen. Er ist mit der Dreigroschenoper zu vergleichen. Die gleiche Konzentration, die gleiche Schlagkraft. Die Gleichung Klassizismus – Song ging im Jasager restlos auf.

Wie der kleinen Dreigroschenoper das groß angelegte Mahagonny folgte, so folgt dem einstündigen Jasager die mehr als abendfüllende Bürgschaft. Die geistige Abhängig-

keit von Brecht ist ebensowenig zu leugnen wie die musikalisch-formale von Strawinskys Oedipus und von Milhauds Christophe Colomb. Sie zeigt sich in der Verwendung des Chors als überpersönlichen Akteur und im letzten Teil sogar als entscheidenden Träger des Geschehens, sie zeigt sich in der strengen formalen Gliederung und im Verzicht auf jede Bewegungsdramatik im Sinn des 19. Jahrhunderts. Die Bürgschaft ist eine Nummernoper, die im epischen dritten Akt in das szenische Oratorium übergeht. Die große Opernform stellte den Musiker Weill vor völlig neue Aufgaben. Er hat sie mit außerordentlichem Können und außerordentlichem Formgefühl gelöst. Er wandelt den aus Song und Archaismus geformten, absichtlich kargen und scharf deklamierenden Stil mit staunenswerter Mannigfaltigkeit ab. Alles, was er von seinen Vorbildern übernimmt, schmilzt er diesem Stil so restlos ein, daß es oft schlagender wirkt als dort. Gerade weil die Stärke des Komponisten die kleinen Formen und die knappen Umrisse sind, muß man die künstlerische Ökomonie der Bürgschaft bewundern.

In einem Werk, das sich nicht ausschließlich an das Gefühl wendet, sondern in dem die Gefühlskonflikte nur Mittel zur Darstellung der Idee sind, hat das Wort natürlich eine überragende Bedeutung. Die Bürgschaft ist deshalb in einer Art von melodischem Rezitativ geschrieben, das Weills konsequenter Kunstwille hier zur volkstümlich-melancholischen Lyrik, dort zur statuarischen Monumentalität der Chöre umbildet. Wie in Mahagonny wird die dramatische Erregung vorwiegend durch die Rhythmik ausgedrückt. Die Rhythmik ist zwar wenig variabel, aber an vielen Stellen von einer faszinierenden gestischen Unmittelbarkeit. Besonders im ersten Akt gelingen Weill frappante Formulierungen. Der erste Akt ist nicht nur der geschlossenste Teil der Oper; er ist überhaupt das Reifste, was Weill bisher für das Theater geschrieben hat. Vom Vorspiel mit seinem spannenden Ostinato über die ganz unschlagerhaften Songs der drei Strolche und über die unheimliche Nebelszene bis zum Wettlauf zwischen dem schwimmenden Matthes und dem Boot der Erpresser: es ist eine zwingende Folge von musikalischen Nummern, die nicht nur das Essentielle jeder Situation auf die einfachste und schlagendste Formel bringen, es gibt auch Stücke, in denen das Operntheater wirklich wieder zum allgemein verständlichen Symbol menschlicher Konflikte wird. Die Szene des Wettlaufs wird ausschließlich vom Chor dargestellt. Jede dekorative Deutung fehlt. Es ist ein Gipfel gestischer Musik und ein Gipfel des neuen Operntheaters. Die beiden folgenden Akte erreichen nicht die Geschlossenheit des ersten. Das liegt, wie schon angedeutet, am Text. Es liegt aber auch daran, daß die Intensität der Musik gerade da nachläßt, wo sie das episch-didaktische Gerüst füllen müßte. Gewiß gibt es ausgezeichnete Nummern wie den barbarischen Kriegsmarsch oder den Hungerchor. Aber es bleibt doch der Eindruck einer gewissen Gleichförmigkeit – trotz der Weiterführung der „privaten“ Handlung, die bei dem mit einer Tanzszene kombinierten Tod der Frau Matthes in die bedenkliche Nähe einer neuen Sentimentalität führt. Der letzte Akt sucht einen Kompromiß zwischen Lehrstück und Oper, zwischen intellektueller Ansprache und gefühlsmäßiger Aussprache. Er zeigt, daß eine Verbindung beider im Rahmen des Operntheaters nicht möglich ist. Lehrstück und Oper sind grundverschiedene Gattungen. Auch Weill wird sich zwischen beiden entscheiden müssen.

Graener und Weill hintereinander an der gleichen Bühne: das bedeutet auch den schärfsten Gegensatz der Aufführungsstile. In „Friedemann Bach“ sah man den ganzen

knalligen Prunk, die ganze hohle Pose des alten Operntheaters. Es war Regime Singer. In der „Bürgschaft“ sah man eine vollkommene Verwirklichung des modernen Operntheaters: klare, ruhige Linien, auch da, wo das Romantisch-Phantastische gestreift wird, äußerste Disziplin in der Geste, in der Bewegung der Massen, äußerste Genauigkeit und energische Straffung in der musikalischen Wiedergabe. Es war eine Glanzleistung der Städtischen Oper, an der die Leiter der Aufführung (Ebert, Stiedry, Neher) gleichen Anteil hatten wie die Solisten (vor allem Rode und Reinmar in den Hauptrollen) und der prachtvolle Chor. Die „Bürgschaft“ hat bewiesen, daß zielbewußte Führung und künstlerische Hingabe in einem Jahr aus einem verschlampten Theater ein vorbildliches Theater machen können. Sie war eine mutige Tat in einer Zeit größter kulturpolitischer Ängstlichkeit.

Musik und Wirtschaft

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht hat im letzten Winter unter dem Vorsitz Ministerialrat Kestenbergs Beratungen mit den Vertretern aller größeren Musikverbände gehabt, über deren Ergebnisse es die folgenden Mitteilungen macht.

Auf dem Wege zur Planwirtschaft

„Musik in der Wirtschaftskrise“, unter diesem Generalthema haben im Winter 1931/32 in der Musikabteilung des Zentralinstituts interne Beratungen im kleinen Gremium, größere Aussprachen vor dem Forum der Öffentlichkeit und Verhandlungen in einzelnen Arbeitskommissionen stattgefunden, alle mit dem Ziel, Klarheit über die Wege und Möglichkeiten zur Linderung der Not der Musiker zu schaffen. Der ganze Fragenkomplex wurde gelegenlich eines Ausspracheabends (veranstaltet in Verbindung mit dem Berliner Tonkünstler-Verein im Dezember 1931) unter Einbeziehung der wichtigsten musikalischen Zeitfragen: der Konzertkrise, der Arbeitsbeschaffung für Musiker, des Ausgleiches zwischen lebendiger und mechanischer Musik, der Verbindung zwischen Schul- und Privatmusik diskutiert. Vorschläge, die allgemeine Beachtung gefunden haben, brachte ein Referat von Professor Dr. Georg Schünemann über das Thema „Wie können wir der Arbeitsnot in der Musik steuern?“ Die Forderungen dieses Referates und die aus der Versammlung geäußerten Wünsche (vor allem die Ausführungen von Professor Dr. Moser, Herrn Jahn und Herrn Prietzel) wurden weiterverfolgt durch die Arbeit einzelner Kommissionen. Es bildeten sich die Kommissionen „Rundfunk und Konzertwesen“ (Leiter: Professor Dr. Schünemann), „Angebot und Nachfrage“ (Leiter: Prietzel), „Schulmusik und Privatmusik“ (Leiter: Direktor Professor Dr. Moser). Verhandlungen mit öffentlichen Körperschaften, die bereits von diesen Kommissionen eingeleitet oder von ihnen vorgeschlagen wurden, mündeten in

die erste größere Aussprache von Vertretern der Reichs- und preußischen Ministerien und einzelner im öffentlichen Musikleben stehenden Persönlichkeiten über die Lage der Musik in der Wirtschaftskrise und die Möglichkeit einer Planwirtschaft, die unter dem Vorsitz von Ministerialrat Kestenberg in der Musikabteilung des Zentralinstituts am 1. März 1932 stattfand. Die Musiker waren vertreten durch Arnold Ebel, Professor Havemann, Maria Leo, Direktor Professor Dr. Moser, Amandus Prietzel, Professor Dr. v. Schillings, Professor Dr. Schumann, Professor Dr. Georg Schünemann, Susanne Trautwein u. a.; von den Behörden erschienen Vertreter des Reichsministerium des Innern, des Reichsfinanzministeriums, des Reichsarbeitsministeriums, des Reichswirtschaftsministeriums, des Reichsjustizministeriums, des Preuß. Ministeriums der Finanzen, des Ministeriums für Handel und Gewerbe, des Preuß. Ministeriums des Innern, des Ministeriums für Volkswohlfahrt, des Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, der Deutsche Städtetag und die Stadt Berlin. Die Beratungen erstreckten sich auf die wichtigsten wirtschaftlichen und organisatorischen Fragen der gegenwärtigen Musikpflege; den Nachwuchs, die Berufsnot, das Doppelverdienertum, die mechanische Musik, das Urheberrecht, das Musikgewerbe und die Musikerziehung. Dieser Aussprache kommt deshalb besondere Bedeutung zu, weil sie es den anwesenden Musikern ermöglichte, ihre Wünsche direkt den Behördenvertretern zu übermitteln, während andererseits die Vertreter der amtlichen Stellen in vielen Punkten sofort auf die bereits im Gang befindlichen Neuordnungen oder Änderungen hinweisen konnten. So wurden vom Vertreter des Ministeriums für Handel und Gewerbe Mitteilungen über die Neuregelung auf dem Gebiet der Lehrlingskapellen gemacht, die durch Zusätze in der Reichsgewerbeordnung erfolgen soll. Die schwierige Materie der Bekämpfung des Doppelverdienertums wurde nach den verschiedensten Richtungen hin besprochen. Die Vertreter der Ministerien sagten zu, erneut an die bestehenden Verbote des Beamtenmusizierens zu erinnern. Als erste Frucht gerade dieser Erörterungen kann ein Erlaß des Reichsministeriums des Innern gebucht werden, durch den die obersten Reichsbehörden ersucht werden, „den Behördenvorständen die Vorschriften über das nebenberufliche Musizieren der Beamten in Erinnerung zu bringen und sie zu veranlassen, Übertretungen grundsätzlich im Wege des Dienststrafverfahrens zu verfolgen“. Um ein gleiches Verfahren sind die Länderregierungen und die Hauptverwaltung der Deutschen Reichsbahn-Gesellschaft gebeten worden. – Die Frage der Ausländerbeschäftigung wurde im Zusammenhang mit den fremdenpolizeilichen Vorschriften erörtert. Die durch die mechanische Musik bedingte neue Situation auf dem Gebiet der musikalischen Reproduktion erfordert eine Änderung des Urheberrechtsgesetzes. Die Musikerschaft verlangt vor allem Schutz gegen das gewerbliche Ausnutzen der Lautsprechermusik und gegen den „unlauteren Wettbewerb“ der mechanischen Musik gegenüber der lebendigen Musik. Alle diese Fragen haben als Ziel die Erhaltung alter und die Schaffung neuer Arbeitsmöglichkeiten für die qualifizierten Musiker. Eine Sonderaussprache wandte sich dem Aufgabengebiet der kommunalen Musikpflege zu. Der Vertreter des Deutschen Städtetages sagte seine Hilfe bei der Einrichtung städtischer Musikauskunftsstellen zu, deren Aufgabe es sein würde, zur planvollen Gestaltung des gesamten Musiklebens der Kommune beizutragen. Schließlich wurden mit dem Vertreter des Provinzialschulkollegiums Berlin Beratungen über die nähere Fühlungnahme zwischen Schulmusik und Privat-

musikgeführt. Alle diese Fragen sind zwar noch im Fluß, sie sind aber bereits ein erhebliches Stück vorwärts getrieben worden. Der Widerhall, dem die in den verschiedenen Beratungen aufgestellten Forderungen in der Öffentlichkeit begegnen, und die bereits eingetretene Erfüllung einzelner wichtiger Punkte zeigen, daß der Marsch auf dem Wege zu einer musikalischen Planwirtschaft wenigstens eingeleitet ist.

Randbemerkungen zur Frage Musik und Wirtschaft

Eberhard Preußner

Dem vorstehenden Bericht über die Verhandlungen, die im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht stattgefunden haben, seien ein paar allgemeine theoretische Bemerkungen angeschlossen. Zunächst eine einschränkende: der Begriff Wirtschaft kann in der Musik nicht dieselbe nur auf den vorhandenen Absatzmarkt und die im Augenblick herrschende Kaufkraft abzielende Bedeutung haben, die wir sonst im Wirtschaftsleben anzuwenden pflegen. Die „Wirtschaftlichkeit" der Musik ist und kann niemals eine große im Sinne der Quantität sein. So imponierend manche Ziffern im Umsatz des Musiklebens aussehen mögen, sei es, daß wir an die Tantièmen, die für die Komponisten eingehen, oder an die anderthalb Millionen Sänger der Chorvereine oder an die imponierendste Ziffer: die einkommenden Rundfunkgebühren, die wohl zum größten Teil dem Musikverbrauch zugute zu schreiben sind, denken, alle diese Zahlen sind, rein wirtschaftlich gesehen, der geringste Teil im Wirtschaftskörper. Aber die Zahl regiert die Musik so wenig wie die Statistik. Wäre die Ziffer, der reine Umsatz maßgebend, so wäre, wie Paul Bekker in einem Artikel „Kasse und Kunst" (Anbruch XIV/2-3) am Theaterfall, dem Fall kaufmännisch-wirtschaftliche Führung oder gemeinnützig-künstlerische Leitung des modernen Theaters, sehr richtig allen Sparkommissaren vorhält, allerdings die Amüsieroperette oder der Tonfilmschlager auf der Schallplatte die — wirtschaftlichste Form in der Musik. Das Wirtschaftsprinzip in der Musik regelt sich aber, soweit die ernsthafte Musik gemeint ist, nicht im freien Verkehr nach Angebot und Nachfrage allein. Sondern unterstützende und fördernde Zwischeninstanzen sind in der Organisation der Musik notwendig. Wobei in diesem Zusammenhang ganz außer acht bleiben möge, wer diese Bindeglieder am besten bilden sollte: öffentliche Instanzen, der Staat, oder private Stellen. Musik befindet sich von jeher im Kampf gegen die Wirtschaftsform. Heute in der Wirtschaftskrise kämpft Musik gleichsam gegen eine verstärkte Front: gegen die durch die Krise erschütterte Wirtschaftsform. Der Protest, der ziemlich einheitlich gegen den drohenden Kulturabbau und leider weniger einheitlich gegen die Kulturreaktion einsetzte, wäre verfehlt, wenn er sich gegen die Wirtschaftskrise als solche wenden wollte, und wäre auch sinnlos, wenn Abhilfen lediglich auf dem Wege der Ankurbelung der musikalischen Wirtschaft im engen Sinne von Angebot und Nachfrage empfohlen würden. Der Protest ist aber sofort sinnvoll, wenn er sich dagegen wendet, daß Musik plötzlich infolge der Wirtschaftskrise als Ware gemessen wird, daß man, stockt der Umsatz, Musikinstitute wie musikalische Warenhäuser einschränkt oder gar schließt.

Neben diesen allgemeinen Darlegungen mag ein spezieller Fall dartun, daß die Zahl und infolgedessen auch die Wirtschaftlichkeit in der Musik nur relativ zu bewerten sind. Der Beweis sei an dem Fall: die Geltung der deutschen Musik im internationalen Güteraustausch angestellt. Wollten wir nach der Ausfuhrziffer die Geltung bewerten, so würde eine Hauptrolle die Ausfuhr von — Mundharmonika-Instrumenten spielen müssen. Die Mundharmonika-Industrie pflegt auch auf diese Zahlen mit Stolz hinzuweisen. Und trotzdem, so darf doch wohl ganz ohne jeden Seitenhieb auf eine musikalische Spielwaren-Industrie gefolgert werden, bedeuten diese Ziffern für die tatsächliche Geltung deutscher Musikwerte nichts.[1]) Das, was die eigentliche Rentabilität deutscher Musik im Ausland ausmacht, sind Dinge, die nur mit geringen Ziffern aufwarten können: um ein Beispiel herauszugreifen, etwa Auslandsreisen berühmter Orchester und Chöre, Reisen, die streng genommen an sich unwirtschaftlich sind, d. h. die nur durch wirtschaftliche Zwischenträger und Stützen (vermutlich meist durch das Auswärtige Amt) zustande kommen. Hier zählt also eigentlich nicht mehr die Wirtschaftlichkeit, sondern kulturell-geistige Momente, die durch ihre Qualität auch die Unwirtschaftlichkeit aufheben und umwerten.

Dieses Beispiel der musikalischen Ausfuhr ist auch in einer anderen Weise lehrreich. Der Wunsch, den einheimischen Musikern alle irgendwie erreichbaren Arbeitsgelegenheiten zu sichern, hat nicht nur in Deutschland, sondern sogar in viel einschneidenderer Form im Ausland, z. B. in England und in Dänemark, zur Ausschaltung von ausländischen Musikern oder wenigstens zur programmatischen Forderung einer Ausländersperre geführt. Sehr bald hat man erfahren, daß auch hier die Zahl überschätzt wird. Ganz abgesehen davon, daß von allen Seiten der geistige und kulturelle Austausch hochwertiger Musik (selbstverständlich mit Einschluß der reisenden Virtuosen) weiter gewünscht und energisch gefördert wird — in diesen Tagen z. B. unternimmt die Berliner Singakademie eine Konzerttournee nach Italien – auch die absoluten Zahlen der im deutschen Musikgewerbe tätigen ausländischen Musiker sind nicht erschütternd; sie sind gar nicht erschütternd, wenn man an die Ausgleichsziffern der im Ausland immer noch tätigen deutschen Musiker denkt. Die Gefahr der Errichtung musikalischer Schutzzollgrenzen, die vor einigen Monaten in der Tat zu drohen schien, ist heute wohl ernsthaft nicht mehr vorhanden. Trotz aller Bestrebungen nach Autarkie zeigt es sich doch (was auch auf der oben erwähnten Konferenz im Zentralinstitut zur Sprache kam), daß die Handelsverträge, die internationalen Vereinbarungen der Länder untereinander die Durchführung musikalischer Grenzsperren von vornherein verbieten. Daß gerade für diese Handelsbeziehungen, die nicht nur auf politisches, sondern schnell auch auf kulturelles Gebiet überzugreifen pflegen, Musik eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen kann, müßte sich der deutsche Musiker immer wieder vor Augen halten. Unter diesem Gesichtspunkt ist eine Absperrung vom Ausland nicht nur zu verwerfen, sondern an ihrer Stelle eine sinnvolle und planmäßige Organisierung des internationalen Austausches im Interesse aller Länder dringend zu fordern.

---

[1]) Wem dieses Beispiel nicht genügt, denke an die Ein- und Ausfuhr von Filmen und an das Zahlenverhältnis der Unmenge schlechter Filme zu den paar künstlerischen Filmen, die aus dem Ausland zu uns kommen oder die wir selbst ausführen.

Kirchenmusik

Musik und Protestantismus

Hermann P. Gericke

Der Verfasser setzt hier seine im vorigen Hefte begonnene Darstellung der Lage der protestantischen Kirchenmusik fort. Wir gehen in den folgenden Heften auf die geistigen und künstlerischen Probleme des Neukatholizismus ein.

Die Orgelbewegung

Es soll einmal einen Organisten gegeben haben, der mit seiner Orgel zufrieden war. Er ist seit der modernen Orgelbewegung bestimmt auch unter die Nörgler gegangen. Und das kam so: vor einem Jahrzehnt klagte er etwa: ich habe eine ganz alte Orgel mit klapprigen Tasten und ganz scharfen und schrillen Pfeifen. Mein Kollege hat es fertig gebracht, daß man seine alte Orgel umbaute, und jetzt hat er eine prima moderne mit Schweller, fix und fertigen p–, mf–, f– und Tuttiknöpfen, einer Aeoline so zart und einer Vox coel – wie ein Fernwerk, dabei 50 Register – ich habe nur 20. – Schließlich hatte er es auch geschafft: seine alte Orgel wurde durch eine neue ersetzt. Er war mit der Gemeinde stolz und zufrieden. Da machte er die Bekanntschaft mit der Gurlittschen Orgelbewegung und möchte jetzt seine „moderne" Orgel auf Abbruch verkaufen. Was hat er nur? Wenn er den feierlichen Zug zum Münster aus Lohengrin spielte – wie ein richtiges Orchester! Ein sauberes und lückenloses Crescendo vom ppp bis zum fff und zurück! Heute behauptet er: außer seinen 3 Flöten, einem Prinzipal und einer Mixtur wäre kein brauchbares Orgelregister drin; es wäre ein Orchester, aber keine Orgel!

Hier liegt die entscheidende Wandlung, die Hunderte von Organisten Prof. Gurlitt und seinen Mitarbeitern verdanken. Wir haben das falsche Orgelideal mit dem überwiegenden Streicherklang aufgegeben, das nach dem Vorbild des Orchesters im 19. Jahrhundert entstanden war und bis in unsere Zeit hinein reichte. Wir haben das Säuseln und Rauschen, die „gewaltige Macht der brausenden Orgel" satt. Wir wollen nicht persönliche Ausdruckskunst. Wir wollen eine Bachsche Fuge klar und stilecht spielen können mit dem festlichen unpersönlichen Klang, der der Orgel früher den Namen „Königin der Instrumente" verlieh. In dieser Rückwendung zum wirklichen Orgelklangideal haben wir neben der (im vorigen Teil dieses Aufsatzes aufgewiesenen) Choralbewegung heute die wertvollste Bereicherung der Kirchenmusik. Auch die Organisten sind damit von der „Symphonie der Tausend" zur Kammermusik zurückgekehrt.

Nun sind die modernen Schwellerorgeln aber einmal da; und wahrscheinlich ist es auch gar nicht erwünscht, an ihre Stelle eine durch historische Forschung wieder erstandene Prätoriusorgel zu setzen. Man wird aber auch nicht mehr gute alte Orgelregister, wo sie noch vorhanden sind, rücksichtslos durch moderne ersetzen. Andererseits haben wir gelernt, von unseren 50 „modernen" Registern 30 wegzulassen und mit den restlichen brauchbaren klar

und durchsichtig zu musizieren. Endlich haben wir auch durch die Wiedereinsetzung des alten Orgelklangideals das Verständnis für die Welt der alten Meister wiedergewonnen. Vor wenigen Jahren noch versuchten wir (auch an bedeutenden Stellen soll es so gemacht sein), Buxtehude wie Brahms mit Schwellern und Dynamik zum Klingen zu bringen. Heute glauben wir – nicht zuletzt auch durch die Beeinflussung von der Jugendmusik aus – dem Geist der Alten ohne diese technischen Hilfsmittel näher zu kommen. Daß durch diese Klärung auf dem Gebiet der Orgelmusik zugleich eine wichtige Vorarbeit für ein neues kompositorisches Schaffen auf kirchenmusikalischem Gebiet geleistet worden ist, ist bei der formalen Verwandtschaft zwischen moderner und alter Musik verständlich.

Die Gefahr der Typisierung

In dieser Situation ist aber zugleich für den gegenwärtig Schaffenden eine Gefahr gegeben, die ihm von den Formen der alten Meister und der begeisterten Aufnahme, die ihre Wiederausgrabung in allen Kreisen gefunden hat, droht. Das meiste an heutigen Neuerscheinungen ist ihr auch tatsächlich erlegen: es handelt sich um die Möglichkeit der Erstarrung in typischen Formen nach dem „größeren Vorbild, das Nacheiferung weckt". So erscheinen z. B. die Choralvorspiele wie nach Rezepten komponiert. Die drei hauptsächlichsten Typen, nach denen man Vorspiele arbeitet, sind etwa folgende: 1. man lege ein Choralthema in den Sopran oder Baß, sodaß es deutlich hörbar ist, und komponiere dazu mit zwei Stimmen kontrapunktisch. 2. man musiziere mit Baß und Zwischenstimmen ein paar Takte vorweg bis sich Gelegenheit bietet, die erste Choralzeile darüberzulegen, und so führe man alle Zeilen durch. 3. man benutze das Choralthema fugiert. – Erfreulicherweise zeigt eine Reihe von jungen Musikern den starken Willen, neue Wege zu finden, selbst auf die Gefahr hin, daß die ersten Versuche noch keine endgültig vorbildliche Musik ergeben, wie sie die Kirche für ihre ganz bestimmt festgelegten Zwecke braucht. Darum werden die Arbeiten eines W. Fortner, H. Herrmann, K. Thomas, S. W. Müller und E. Pepping pp. mit größter Aufmerksamkeit verfolgt. Es ist schwer, etwas Abschliessendes über sie zu sagen. Es scheint aber so, daß die Chormusik bereits klarer als die Orgelmusik ihre Formen sieht: Thomas' Choralmotetten, L. Webers Zwiegesänge, Sätze von Marx und Rein, auch einige Beispiele aus dem neuen Chorbuch von Katz zeigen trotz aller Verschiedenheit neue Wege mit einheitlichem Grundzug. Loslösung vom Subjektivismus und Rationalismus sind die Hauptgesichtspunkte, die die Erneuerungsbestrebungen in der evangelischen Kirchenmusik charakterisieren.

Wenn man mit ihnen Ernst machen will, muß man auch den Mut zu anderen grundsätzlichen Fragen aufbringen, von denen eine der wichtigsten die folgende ist.

Welchen Sinn haben eigentlich Abendmusiken?

Mit Orgelwerken alter Meister, selbst auf Prätoriusorgeln, mit Kantaten von Buxtehude, mit Blockflötenmusik der Barockzeit und evtl. wertvollen modernen Schöpfungen – was sollen unsere Abendmusiken eigentlich sein? Konzerte? Gottesdienst? Erbauungsstunden? Wo finden wir den Sinn für unsere Programme?

Musik als religiöse Handlung

Die Praxis ergibt zwei Grundtypen des gegenwärtigen Programmaufbaues: der eine wählt zunächst eine Überschrift: Lob Gottes in der Natur! Singet dem Herrn! Ihr habt hier Traurigkeit! Aus tiefer Not schrei ich zu Dir! Das ist das Leitmotiv des ganzen Abends. Ein Orgelsatz eines alten Meisters entsprechend in Dur oder Moll leitet ein, es folgt ein Instrumentalstück mit gleichem Grundcharakter, dann vielleicht Choralvariationen, wozu die einzelnen Strophen zum Nachlesen abgedruckt werden . . . Den Ausklang bildet ein Gemeindegesang. Was haben wir mit diesem Programmtyp geleistet? Wir waren froh, den subjektiven Musizierformen des 19. Jahrhunderts entronnen zu sein, eine Veranstaltung zu haben, in der das begrifflich faßbare Wort, der Gedanke nicht herrscht, und zwingen nun dem Hörer durch unser Leitmotiv eine Einstellung auf, die nie im Sinne der Alten lag: Dur-Freude, Moll-Trauer. Die umfassende Größe, das Objektive der alten Musik legen wir in eine noch viel engere Fessel, als sie der Musik des 19. Jahrhunderts zu eigen ist, da bei dieser die Größe der subjektiv schaffenden Persönlichkeit immer noch weit umfassender ist als unser jetzt subjektiv auslegendes oder hineinlegendes Ich. Ferner enthält unsere Aufforderung, den Text bei den Choralvariationen mitzulesen, die direkte Anweisung zum literarischen Ausdeuten der Musik, als wären die Variationen nach der Art symphonischer Dichtungen geschaffen. Obgleich zugegeben werden soll, daß der allgemeine Grundton der Variationen den Strophen entspricht, wird man z. B. bei Bachs: „O Gott, Du frommer Gott" an der Stelle: „So gib den Worten Kraft und Nachdruck ohn' Verdruß" vergeblich eine Steigerung erwarten.

Demgegenüber wird bei der Veranstaltung von Abendmusiken der andere Typ dieses rationalistische Moment fernhalten. Er wird sie vielmehr benutzen, um sein Publikum in ein inneres Verhältnis zu der gebotenen Musik zu bringen, wie es erforderlich ist, wenn diese Musik einmal wieder dem Gottesdienst nutzbar gemacht werden soll. Er muß als erster daran glauben, daß die Musik allein genügt, ohne daß man sich etwas dabei denkt (wenn auch Kolosser 3 scheinbar so ausgelegt werden könnte). Es ist nicht der l'art pour l'art Standpunkt, der hier vertreten wird, das wäre das andere noch unbrauchbarere Extrem. Der religiöse Gehalt der Musik ist garantiert durch die Grundhaltung unserer alten Meister, ohne solche Grundhaltung soll man als Schaffender sich ein anderes Gebiet suchen. Dann kann der Programmaufbau ausschließlich nach musikalischen Gesichtspunkten erfolgen. Es muß dem Kirchenmusiker genügen, daß auf musikalischem Gebiet „gespielt" wird. Wie es letzten Endes überhaupt darauf ankommt, diesem „Spielen" als religiöser Handlung in der protestantischen Kirche wieder Berechtigung zu verschaffen.

Rundfunk - Film - Schallplatte

Rundfunk und alte Musik[1]

Hans David

Unser Bild der alten Musik wird völlig bestimmt durch die Auffassung des 19. Jahrhunderts, das Musik in erster Linie als Sammlung, Verdichtung und Entladung klanglicher Energien empfand. Tonkunst ist von Beethoven bis Mahler und Reger ein dynamisches Geschehen, wobei der Begriff der Dynamik vorzugsweise die Vorstellung wachsender Klangstärke und des tonlichen Abschwellens einschließt. Diese Auffassung vom Wesen der Musik ist im vorigen Jahrhundert mit stetiger Verstärkung auf die Interpretation der älteren Musik übertragen worden, indem man entweder naiv diese Kunst einfach als eine dynamische sich vorstellte oder bewußt sich bemühte, sie durch dynamische Modernisierung effektvoll zu machen. Der Erfolg dieser Bestrebungen war begreiflicherweise der, daß die Bearbeitungen das Wesen der Werke weit eher unkenntlich als wirksam werden ließen. Indem man sich bemühte, den Werken, die ihrer Natur nach nicht in dem neuen Sinn dynamisch waren, Entwicklungen der Lautstärke aufzuzwingen, verdeckte man die Kräfte, die den eigentlichen Ablauf bestimmten, und zerstörte die Möglichkeit, das polyphone Gewebe, dessen Dichtigkeit den entscheidenden Wert der Gestaltungen umschloß, deutlich zu machen. Die Eingriffe rächen sich im Konzertsaal, sie haben sich geradezu verheerend in der Hausmusik ausgewirkt, und auch der Musikalienhandel leidet unter der Vergewaltigung, der man die Musik von Jahrhunderten unterworfen hat. Zur stärksten Bedeutung aber gelangt jene Verfälschung der alten Musik gerade im Rundfunk. Denn die Dynamisierung der alten Musik nimmt ihr nicht nur ihren eigensten Charakter, sondern sie gestaltet zugleich die im höchsten Sinne mikrophongemäße Kunst der alten Meister zu einem Zwitterding um, das der Übertragung die gleichen Schwierigkeiten bereitet wie die Musik des 19. Jahrhunderts, ohne daß jegliche Notwendigkeit hierzu vorliegt. Für den Rundfunk hat demnach in noch höherem Maß als für unser Konzertleben und insbesondere die Laienmusik die Bereinigung unserer Aufführungsgewohnheiten alter Musik äußerste Bedeutung.

Die nachweisbare Verfälschung, die durch die nachträgliche dynamische Umgestaltung der Prägungen vergangener Zeiten sich ergibt, wäre aus der Interpretation der heutigen Musiker, von denen fraglos viele guten Willens und trotz aller Schwierigkeiten nicht ohne Sinn für das Wesen der Werke sind, verhältnismäßig leicht auszuscheiden, wenn nicht jene romantischen, mit Bewußtsein subjektiven und darum fast durchweg willkürlichen Darstellungsweisen unseren Musikalienmarkt fast völlig beherrschten. Fast alle Neuausgaben alter Musik sind „für den praktischen Gebrauch bearbeitet"; mit erschütternder Regelmäßigkeit bedeutet solche Bearbeitung in erster Linie eine dynamische Phantasie auf Grund des gegebenen Materials. Drucke, aus denen das ursprüngliche Bild der Werke ersichtlich wird, existieren zunächst in den Denkmälerserien und

[1]) Der im vorigen Hefte begonnene Aufsatz wird hier abgeschlossen.

Gesamtausgaben, die den meisten Musikern schon aus finanziellen Gründen nicht zugänglich sind, weiterhin in einer verhältnismäßig noch kleinen Anzahl von unbezeichneten Neudrucken. Leider ist aus doppeltem Grunde mit diesen an sich durchaus begrüßenswerten Gruppen von Ausgaben dem Rundfunk nicht recht gedient. Die Originale der alten Musik, ganz abgesehen von den Unterschieden der Notierungsweisen, enthalten sich zumeist jeder interpretatorischen Bezeichnung, jedes Hinweises auf die klangliche, charakterliche, kontrapunktische Ausführung, vielfach auch jeder Kennzeichnung des Bewegungsmaßes. Unsere Musiker nun sind ohne Belehrung, wie man aus solchem anhaltlosen Material zu musizieren habe, aufgewachsen und nicht gewohnt, sich mit unbezeichneten Werken auseinanderzusetzen; infolgedessen ergeben sich, sobald unsere Künstler und Bearbeiter die Originale der Gegenwart zugänglich machen wollen, Mißgriffe in geradezu unglaublicher Zahl. Für den vielbeschäftigten Musiker im aufreibenden Rundfunkdienst kommt dazu, daß er nicht einmal die Zeit hätte, eine unbezeichnete Ausgabe einzurichten und auszuarbeiten. Der Rundfunk braucht bezeichnetes Material; es müßte dafür gesorgt werden, daß alle wesentlichen Ausformungen der alten Musik in aufführungsfertiger Einrichtung zur Verfügung stehen. Die Aufgabe hierbei ist, die übliche willkürliche und nach romantischer Auffasung dynamisierte Bearbeitung durch eine rein sachliche Bezeichnungsweise, die eine klare Verwirklichung aller bedeutsamen Elemente des Werkes selbst ermöglicht, zu ersetzen. Daß eine solche durchaus objektive Interpretation der alten Musik möglich ist, wird von den künstlerisch interessierten Musikwissenschaftlern der jüngeren Generation und wohl auch von den ernsthaft strebenden jungen Musikern kaum noch bezweifelt; wie sie durchzuführen sei, darüber wird in anderem Zusammenhang ausführlich zu sprechen sein.

Für den Rundfunk nahezu gleich wichtig ist die Frage der Auswahl. Die Denkmäler berücksichtigen die Ausführbarkeit von Werken überhaupt nicht; denn sie sollen historisch bedeutsame Werke wissenschaftlich zugänglich machen. Die Neuausgaben für den praktischen Gebrauch hingegen sind selbstverständlich unmittelbar abhängig von dem vorhandenen oder zu erweckenden Bedarf. Infolgedessen können jene Werke am ehesten Neuausgaben erfahren, zu deren Ausführung jeweils ein Mindestmaß von Technik und eine einfachste Besetzung ausreicht.[1]) Demgegenüber hat der Rundfunk Bedarf an Werken völlig anderer Art. Stücke für Orchester sind ohne Mühe verwertbar, daneben Musik für solistische Blechbläser, für solistische Holzbläsergruppen, für ungewöhnliche kammermusikalische Zusammenstellungen verschiedenartiger Instrumente; wesentlich ist nicht die technisch und organisatorisch leichte Darstellungsmöglichkeit, sondern die Intensität der Prägungen an sich. Für den Verleger bedeuten alle Arbeiten solcher Art, soweit er nicht durch Leihgebühren sich schadlos halten kann, glatte Verlustinvestierungen; denn gerade die Werke für selten verfügbare Besetzungen bleiben, mögen sie noch so reizvoll und bedeutend sein, für jenen großen Kreis der selbständigen Musiker und der Laien, der den Verbrauch, die Höhe der Auflagen bestimmt, gleichgültig. Der Rundfunk wird also nicht erwarten dürfen, daß gerade die Werke, an deren Besitz ihm am meisten liegen müßte, in brauchbaren Ausgaben zugänglich gemacht werden. Er selbst sollte die Herstellung des Materials in die Hand nehmen und gegebenenfalls dem freien

[1]) Man vergleiche hierzu die Ausführungen über Auswahl alter Musik für Neudrucke, die kürzlich hier erschienen sind: „Über Ausgaben alter Musik", Melos, Oktober 1931.

Konzertleben von dem, was er für sich erschlossen hat, mitteilen. Daß die Sammlung eines für den Rundfunk bestimmten Materials alter Musik völlig systematisch und auf wissenschaftlicher Grundlage aufgebaut sein müßte, braucht wohl nicht nochmals betont zu werden; darüberhinaus ist erste Voraussetzung für fruchtbare Auswirkung eines solchen Unternehmens, daß tatsächlich mit festem Glauben an die Möglichkeit und Notwendigkeit objektiver Interpretation, mit sicherem Wissen um die Voraussetzungen und Mittel der rein sachlichen Verwirklichung alter Musik an die höchst verantwortungsvolle Aufgabe herangegangen würde. Die Durchführung der angedeuteten Idee einer systematischen Sammlung alter Musik in aufführungsfertigem, ohne Willkür und Dynamik bezeichnetem Material würde dem Rundfunk überaus vielfältigen, jede denkbare Besetzung heranziehenden Stoff höchster künstlerischer Qualität und stärkster Mikrophoneignung zugänglich machen. Darüber hinaus wäre von hier aus Erziehung zu einer den Werken innerlich gemäßen Interpretation und damit zugleich jene breite und reine Erschließung der musikalischen Werte der Vergangenheit möglich, die bisher nur gelegentlich, durch den persönlichen Instinkt einzelner hervorragender Interpreten, erreicht worden ist.

Kritische Umschau

Funkstunde Berlin: Wanderoper und Brecht

Über Sinn und Notwendigkeit der *Deutschen Musikbühne* hat ihr Leiter, Erbprinz Reuss, kürzlich im Melos berichtet. Jetzt stellte diese Wanderoper ihre erste Leistung vor: einen Funkquerschnitt durch Händels „Rodelinde". Tags zuvor wurde eine Art öffentliche Generalprobe des „Figaro" in einem Großkino des Berliner Ostens veranstaltet. Es war für die meisten Besucher wohl der erste Figaro in ihrem Leben, und es war ein lauter Erfolg. Hat die deutsche Musikbühne gehalten, was sie versprach? Im Prinzip gewiß. Man mag über die einzelnen Kräfte verschiedener Meinung sein, man mag fragen, ob bei dem heutigen Angebot nicht manche bessere Stimme hätte gefunden werden können – der Geist dieser künstlerischen Gemeinschaftsarbeit, die Hingabe aller an das Werk, der völlige Verzicht auf Interpretenallüren, dies alles ist vorbildlich. Und vorbildlich auch die sachliche und doch gespannte Art, mit der *Hans Oppenheim* die Händelpartitur zum Erklingen brachte. Auch da Verzicht auf alle nachgestalterischen Zutaten.

Die Möglichkeiten der Wanderoper mögen relativ beschränkt sein – ihr aktiver Vorstoß gegen die Repertoireschlamperei, ihr praktischer Versuch einer Überwindung des „Betriebes" hat weit über ihren Gattungs-Begriff hinaus Bedeutung für den Neuaufbau des Operntheaters.

Wie die Deutsche Musikbühne sich durch den Rundfunk zum ersten Mal der Öffentlichkeit präsentierte, so fand auch die Uraufführung von *Brechts* neuem Schauspiel *„Die heilige Johanna der Schlachthöfe"* in der Berliner Funkstunde statt. Nichts ist bezeichnender für die Verworrenheit der heutigen Theaterzustände, als daß sich keine Bühne fand, die die Uraufführung dieser bedeutenden Dichtung riskierte. Denn gerade dies ist wichtig: zum ersten Mal gelingt in der heiligen Johanna die Verbindung von moderner sozialer Problematik und klassischer Form. Die heilige Johanna ist eine Dichtung von hoher sprachlicher Schönheit, und sie ist zugleich ein Zeitstück von überzeitlicher Symbolkraft.

H. St.

Meloskritik

Neue Chormusik

Herbert Rosenberg

In der leider zu früh eingegangenen Zeitschrift „Musik und Gesellschaft" wurde längere Zeit eine lebhafte Debatte über die Möglichkeit des „existentiellen" Musizierens geführt, d. h. über die Möglichkeit, das Musikmachen aus der ästhetischen Isolierung, in die es im jahrhundertelangen Gang der Musikentwicklung geraten ist, herauszulösen und in den menschlichen Lebensverlauf derart neu einzugliedern, daß sich von ihm aus die gleichen Verbindungsfäden zu allen übrigen menschlichen Handlungsweisen hin- und herspinnen, die uns für die meisten außermusikalischen Aktions- und Rezeptionsvorgänge selbstverständlich sind. Mit anderen Worten: das Musikmachen und -hören sollte nicht mehr eine Enklavesituation sein, die mit dem organisch sich entwickelnden historischen Leben des Menschen nicht das mindeste zu tun hat.

Es soll und kann nun hier nicht die Frage untersucht werden, ob Musikmachen und Musikhören innerhalb des gegenwärtigen Standes unserer Kulturentwicklung nicht notwendig immer ein historischer, also auch unexistentieller Prozeß sein muß. Sicher ist aber, daß man das Musizieren wenigstens wieder in eine größere Lebensnähe rücken kann. Derartiges versuchte zuerst die Jugendbewegung. Heute findet dieses Streben aber auch ein Echo in Kreisen, die außerhalb von ihr stehen. Den schlüssigsten Beleg dafür bildet es, daß vier so wesensverschiedene Komponisten wie Hugo Herrmann, Erwin Lendvai, Carl Orff und Arnold Schönberg sich — bewußt oder unbewußt — im gleichen Streben zu vereinigen scheinen.

Es ist wohl ohne weiteres einleuchtend, daß in diese Richtung zielende Versuche zunächst mit Vokalkompositionen hervortreten werden, bei denen die Wortgebundenheit von selbst aus der Enge des nur ästhetischen Verhaltens hinausführen kann, falls man ihnen mit der entsprechenden Einstellung begegnet. Wertmaßstäbe für die hierhergehörende Musik sind vor der Hand noch nicht ausgebildet. Wir haben zwar gelernt, die Faktur einer Musik als — wie es uns freilich nur irrtümlich schien – „Musik an sich" zu bewerten, wobei wir den üblichen nur ästhetischen Zusammenhang mit dem Ausführenden oder Hörenden stillschweigend voraussetzen. Wie weit aber diese Art der Bewertung noch dort zureicht, wo ihr Objekt in einer andersgearteten Verbindung mit dem „Verbraucher" steht, ist eine offene Frage.

Sie drängt sich vor allem bei zwei Kantaten von Carl Orff auf, die mutig neue Wege suchen, „Veni creator spiritus" und „Der gute Mensch", auf Texte von Franz Werfel. Orff schreibt, wie er in dem Geleitwort äußert, bewußt für eine „Gemeinschaft". Aus dieser Einstellung heraus versucht er, nach seinen eigenen Worten, durch leichteste Ausführbarkeit und Einfachheit der Anlage den Ausführenden ein Höchstmaß an Intensität zu ermöglichen. Sein Chorsatz rechnet mit vier gemischten Stimmen, die so stark be-

setzt sein müssen, daß sie an Höhepunkten geteilt werden können. Dazu treten als Begleitung drei Klaviere und ein für fünf Spieler berechnetes Schlagzeug: mehrere Becken, Pauken, Trommel, Gong, Xylophon, Glockenspiel usw. Dieser Aufwand an Instrumenten, die in Laienkreisen — und in diesen ist ja der Gedanke des Gemeinschaftsmusizierens vorzüglich lebendig — kaum vorhanden sein werden, arbeitet eigentlich der Absicht Orffs entgegen; doch wird wohl zur Not das Begleitinstrumentarium auch verkleinert werden können, obgleich in der Partitur nirgends ein ad lib.-Vermerk steht. Orffs Satz entspricht ungefähr den kleinen Proben, die wir aus dem „neuen chorbuch" von Katz kennen, d. h. eine sehr einfache, zuweilen psalmodierende, stets streng diatonische und ans Kirchentonale gemahnende Melodik wird teils in der Art der frühmittelalterlichen Organumtechnik durch Quinten und Oktaven, gelegentlich auch Quarten begleitet, teils aber auch über einen rhythmischen Ostinato des liegenden Basses geführt. Charakteristisch für Orffs Technik sind die häufigen Oktavenverbindungen je zweier der vier Stimmen, die den Satz auf eine klanglich sehr reizvolle Zweistimmigkeit reduzieren. Nicht minder häufig sind Unisonogänge. Eine leichte Polyphonie entwickelt sich nur selten und geht dann kaum über kurze Gegenbewegungsgebilde hinaus, für die die Vorliebe für Sekund- bezw. Nonreibungen bezeichnend ist. Die Melodik reiht lauter kurze, durch die Textabschnitte bestimmte Bögen fast spannungslos oder doch nur mit sehr flach angelegten Steigerungen aneinander. Die Instrumente geben eine feingliedrige klanglich-rhythmische Grundierung, über der der Chorsatz fast schwerelos, ruhig schwebend und wohlartikuliert verläuft.

Die Primitivität dieser Musik, die sehr viel vom Impressionismus gelernt hat, ist letzthin nicht ursprünglich, sondern im Gegenteil höchst verfeinertes ästhetisches Reizmittel, das ohne entsprechende Vorbildung der Ausführenden — denn für Zuhörer sind die Kantaten wohl nicht gedacht – kaum die rechte Wirkung haben dürfte.

Die Musik ist nur Deklamationsgrundlage des Textes: aber selbst durch ihn kann die wohl beabsichtigte, doch auch gefährliche Monotonie, die über einigen der Kantatensätze liegt, nicht völlig gebannt werden. Die Texte sind sehr feine und tiefgründige Gedankenlyrik, ebenso esoterisch wie die Musik. Die in ihnen angestrebte Objektivität läßt sie wohl als Grundlage eines Gemeinschaftserlebnisses geeignet erscheinen, und ihre menschliche Allgemeingültigkeit, die in ihnen als latente Forderung ausgesprochen ist, gibt den Kantaten eine Art existentieller Verankerung. Bedenken habe ich nur gegen die verfeinerte, beinahe exklusive Haltung der beiden Werke. Ein Gemeinschaftserlebnis werden sie wohl auslösen können; aber die soziale Breite dieser Gemeinschaft wird gering bleiben.

Breite Wirkung ist einem „Psalm der Befreiung", op. 75, von Erwin Lendvai gewiß. Das Werk ist für Männerchor, Sopransolo und ein mäßig stark besetztes Orchester auf einen Text komponiert, den Walter Stein aus der Bibel zusammengestellt hat. Er gliedert sich in drei Teile, die man etwa als Klage über den Zorn Gottes, Bitte um seine Hilfe und Lobpreisung seiner Gnade bezeichnen könnte. Die aktuelle Beziehung seines Inhaltes zum Schicksal unserer Tage ist deutlich und wird durch den Titel noch unterstrichen. Die Idee des Werkes ist freilich etwas konventionell, und ebenso verschmähen auch die technischen Mittel jeden revolutionären Gestus. Die satztechnische Meisterschaft Lendvais ist ja bekannt; in dem hier besprochenen Psalm stellt er sie

abermals unter Beweis. Stilistisch ist er vielfach von der Altklassik etwa Bachs abhängig; viele Fäden führen auch zu Brahms hinüber. Es ist dabei selbstverständlich, daß er das eigene Gesicht wahrt, das durch die für ihn typische Herbheit der Kontrapunktik und eine trotz vielfacher Chromatik im Grunde unsinnliche Harmonik gekennzeichnet wird. Die Thematik ist, wie leider oft bei Lendvai, etwas unplastisch, und der Orchestersatz scheint mir in seiner reichen Kontrapunktik zu dick geraten zu sein (ich urteile nach dem Klavierauszug), beides Mängel, die sich zum Nachteil der formalen Klarheit auswirken können. Andererseits ist Lendvais Werk aber reich an reizvollen und wirkungssicheren Partien, wie es z. B. die im 1. Satz mehrfach wiederkehrende Steigerung mit der Kulmination auf dem oberen Nebentondreiklang der Unterdominante über dem Orgelpunkt der Tonika (Takt 67 u. a.) oder das Sopransolo, mit dem der 2. Satz einsetzt, oder endlich der großangelegte cantus firmus-Satz im 3. Teil sind.

Der ungewöhnlich begabte und produktive Hugo Herrmann ist in diesem Zusammenhang mit seinem op. 77, „Straßensingen", 7 Chöre nach eigenen Texten zu nennen. Auch er wird von dem Wunsch nach einer unmittelbaren Lebensnähe, nach einer im besten Sinne aktuellen Stoffgebundenheit getrieben. So geht er zwar vom äußerlich Nächstliegenden aus, von der Straße und ihren Gestalten – z. B. „Straßenmädchenruf" oder „Taxisong" –; aber seine Eindrücke setzt er um in Lyrik von sehr unprägnantem und privatem Charakter, die manchmal sogar unverständlich bleibt, z. B. in Nr. 1 „Ziehharmonika" oder Nr. 5 „Tänzerbarcarole".

Den Herrmannschen Chorsatz kennzeichnet die Neigung zur Parallelführung der Stimmen; die Gliederung erfolgt meist in kurzen, oft nur ein- oder zweitaktigen Abschnitten, denen ein absichtsvoller Verzicht auf Entwicklung entspricht. Damit und nicht zuletzt mit seiner Neigung, klangliche und rhythmische Elemente des Jazz aufzugreifen, zeigt er sich als Spätimpressionist (übrigens nicht nur hier, sondern viel deutlicher noch z. B. in seinen Choretüden, op. 72 u. a.). Leider deckt sich, von Ausnahmen abgesehen, der Charakter der Musik durchaus mit dem der Texte, d. h. er ist weichlich, um nicht zu sagen verwaschen. Die Chöre stehen also, sowohl von der textlichen wie von der musikalischen Seite her betrachtet, in allzu schroffem Gegensatz zu der Härte und eindeutigen Klarheit des inhaltlichen Vorwurfs. An ihm komponiert Herrmann hier entschieden vorbei.

Überraschend ist es, daß auch Arnold Schönberg in seinen „Sechs Stücken für Männerchor", op. 35, auf eigene Texte den Weg aus der privaten Äußerung, wie sie seine Chöre aus op. 27 und besonders op. 28 darstellen, nicht nur zum Allgemeingültigen gefunden hat – denn dahin gehören auch bereits die Texte der beiden Sätze op. 27, 1 und 2 – sondern daß er die Inhalte seiner Gedichte der Alltäglichkeit entnimmt. Die Texte behandeln zwar Abstracta, aber diese Abstracta, wie z. B. „Das Gesetz", „Glück", „Verbundenheit" ergeben sich als allgemeingültige Formulierungen ganz banaler Tatbestände. Dazu kommt noch ein weiteres: einige der Texte aus op. 35 nehmen sich Alltäglichkeiten des gesellschaftlichen Beieinanderlebens der Menschen zum Gegenstand und verallgemeinern sie in einer Form, die bis zur treffenden Gesellschaftskritik führt. Das scheint mir für den als extremen Individualisten verschrieenen Schönberg immerhin ein bemerkenswertes Novum zu sein. Ob es allerdings mehr ist als nur ein Sonderfall innerhalb seines Schaffens, muß die Zukunft zeigen.

Die Kompositionen sind freilich weniger artistisch als die oben genannten früheren Chöre, die ich allein zum Vergleich heranziehen möchte. Im wesentlichen sind sie nach dem Zwölftonprinzip gebaut, aber ohne allzu straffe Konsequenz. So ist z. B. Nr. 2 „Das Gesetz" ein regelrechter Oberstimmensatz, der in der Melodie zwar das Zwölftonprinzip streng durchführt, die Unterstimmen dagegen meist sich zu einem freien Begleitkomplex zusammenschließen läßt. Anders ist dagegen etwa Nr. 3 „Ausdrucksweise" gestaltet: im ersten Abschnitt dominiert die Unterstimme, die bis zu Takt 5 streng nach dem Zwölftonprinzip abläuft; die Oberstimmen bringen zwar gleichfalls alle zwölf Töne des Oktavraums, aber jede einzelne ist in sich frei gestaltet, d. h. mit beliebigen Wiederholungen gleicher Töne. Mit anderen Worten, hier kommt wieder so etwas wie motivische Gestaltung im alten Sinne zum Vorschein. Im zweiten Abschnitt der im Baß liegenden Hauptstimme ergänzt sich diese mit dem Sopran zum strengen Zwölftonkomplex; die Mittelstimmen verlaufen frei usw. In dem umfangreichen Stück „Landsknechte" (Nr. 5) greift Schönberg zu impressionistischer Technik, die er mit den Mitteln des Zwölftonprinzips unnötig kompliziert und intellektualisiert; man kann die komplizierte Faktur doch nicht mit dem Ohr durchdringen. Sehr sonderbar für Schönberg ist der letzte Chor „Verbundenheit". Er ist mehr oder minder brav tonal im ältesten Sinne; reine Dreiklänge herrschen vor. Dabei handelt es sich keineswegs um bloße Parodie. Der Text ist ein sehr bitterer Hohn auf menschlichen Egoismus und asoziale Unverbundenheit. Die rhythmische Gestaltung ist in allen sechs Chören sehr klar und ausdrucksvoll.

Dem Hörer hinterlassen diese Stücke, die ich keineswegs erschöpfend charakterisiert zu haben glaube, einen ungewöhnlich lebhaften und tiefen Eindruck. Ein Arbeiterchor (das 13er-Quartett des AGV. „Vorwärts", Hanau, unter seinem Leiter Franz Schmitt) bewältigte kürzlich in einem Nachmittagskonzert ihre exorbitanten Schwierigkeiten in meisterhafter Weise.

Neuerscheinungen

Wir bringen in dieser ständig wiederkehrenden Rubrik ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine erste Auswahl aus den musikalischen und musikliterarischen Neuerscheinungen. Wir behalten uns vor, auf einzelne der hier erwähnten Werke noch ausführlicher einzugehen.

Neue Musik

Carl Orff, Cantus-firmus-Sätze I. Zwölf alte Melodien für Singstimmen oder Instrumente. *Schott, Mainz*

Joseph Haas, Zum Lob der Natur, Kantate für einbis dreistimmigen Jugendchor mit Streichorchester und Orgel oder 2- bezw. 4händiger Klavierbebegleitung, op. 81 Nr. 2. *Schott, Mainz*

Paul Dessau, Das Eisenbahnspiel, für Kinderchor, Soli und 2 Geigenpartien (I. Lage). Text von Robert Seitz. *Balan, Charlottenburg*

Das kleine Stück wurde auf der letzten Neuen Musikwoche in Berlin aufgeführt. Die Art, wie die Kinder auf die einfachen, unmittelbaren Melodien Dessaus eingingen, zeigte schon damals, daß es seinen Zweck in weitestem Maße erfüllt.

Ernst Pepping, Choralbuch (30 kanonische Choräle für gemischten Chor a cappella, erste Reihe: 4. Aus hartem Weh klagt menschliches Geschlecht, 5. Aus tiefer Not schrei ich zu Dir, 6. Christ ist erstanden, 7. Christum wir sollen loben schon, 8. Der du bist drei in Einigkeit, 9. Der Heiden Heiland komm her, 10. Erhalt uns Herr bei Deinem Wort, 11. Freu dich, du werte Christenheit, 12. Freu dich, heilige Christenheit, 15. Herr Christe, treuer Heiland wert; zweite Reihe: 17. Jesu, deine Passion, 19. Mit Fried und Freud ich fahr dahin, 20. Mitten wir im Leben sind, 23. O Mensch, bewein dein Sünde groß, 24. Schmückt das Fest mit Maien, 25. Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut, 29. Wer nur den lieben Gott läßt walten). *Schott, Mainz*

Neuerscheinungen

Armin Knab, Zwei Zeit-Lieder, für einstimmigen Chor und Blas- oder Streichorchester oder Klavier: 1. Befreiungslied der Deutschen (Goethe 1814), 2. Unser Leben (E. G. Kolbenheyer 1930). *Schott, Mainz*

Paul Graener, Der Retter ist nicht weit, op. 95, Dichtung von Friedrich v. Schlegel, Hymnus für Männerchor mit Begleitung von 4 Hörnern, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Kontrafagott, Pauken und Klavier. *Eulenburg, Leipzig*

J. Gatter, Das Hohelied, op. 63, Worte von Christ. Morgenstern, für dreistimmigen Männerchor, Sopransolo und kleines Orchester. *Eulenburg, Leipzig*

Arnold Ebel, Vier Chorgesänge für gemischten Chor a cappella, op. 36:
a) zwei leichte Chorlieder: 1. Die kleine Bleicherin, 2. Sag an, o lieber Vogel mein
b) Mahnung, c) Sturmesmythe.

— Vier Lieder von Will Vesper für vierstimmigen Männerchor a cappella, op. 38: 1. Abendtrunk, 2. Der Sommerwind, 3. Der Morgen, 4. Wenn ich nur der Wind wär. *Schott, Mainz*

Bruno Stürmer, Musikantenleben, Suite für Männerchor und kleines Orchester, op. 69 (Klavierauszug). *Schott, Mainz*

Haydn und Mozart

Joseph Haydn, Sechs Sonaten für zwei Violinen und Klavier (Cello ad lib.), op. 8, zum ersten Male neu herausgegeben von A. Gülzow und W. Weismann. *Peters, Leipzig*
Das ist eine Haydn-Jubiläumsgabe, welche einen Sinn hat. Sie gibt dem Musiker unbekannte Frühwerke Haydns, die den Streichquartettkomponisten noch auf den Bahnen der alten Triosonate zeigen. Ueber alles historische Interesse hinaus werden diese von frischer, musikantischer Kraft getragenen Stücke gerade in unserer Zeit als lebendige Musik bestehen.

Joseph Haydn, Sechs Chöre für gemischte Stimmen, herausgegeben von Fritz Jöde. *Kistner & Siegel, Leipzig*
Aus dem Vorwort: Die hier zusammengestellten sechs gemischten Chöre Haydns sollen ein ganz kleines Denkmal für einen Menschen sein, der uns heute mehr zu sagen hat, als daß er uns bei einer eigens für ihn veranstalteten Gedenkfeier freundlich unterhält. Wenn wir seiner am 1. April 1932 bei seinem 200. Geburtstage besonders gedenken, so sollten wir davon überzeugt sein, daß damit im Grunde wesentlich mehr als ein hochachtungsvoller müder Rückblick auf vergangene Schönheit getan ist. Ein Menschentum wie das, welches sich in den hier vorliegenden Chören offenbart, steht in der Einsamkeit seiner begnadeten Größe über Vergangenem und Kommendem.

Joseph Haydn, Kanons, Beiheft Nr. 19 zum „Musikanten", herausgegeben von Fritz Jöde. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Joseph Haydn, Flötenuhrstücke für Klavier, Werke für das Laufwerk (Flötenuhr); für Klavier zu zwei Händen übertragen und erstmalig herausgegeben von Ernst Fritz Schmid. *Nagel, Hannover*
Aus dem Vorwort: Wir leben heute in einer Zeit, in der das Problem der mechanischen Musik mehr denn je in den Vordergrund gerückt ist. Da mag es von besonderem Interesse sein, den Blick auf die Stellung voriger Jahrhunderte zu diesen Fragen zu lenken. Die mechanische Musik ist nämlich durchaus nicht erst eine Errungenschaft unserer neuesten Zeit; mindestens schon das 15. und 16. Jahrhundert, in dem der erfinderische Geist der Renaissance oft wunderliche Blüten trieb, kannte musikalische Automaten. Freilich dürfen wir nicht ohne weiteres die mechanischen Musikinstrumente jener Zeit etwa mit unseren Grammophonen gleichsetzen; auch im musikalischen Automaten und seiner Literatur äußert sich der besondere Geist einer Zeit, wie in jedem anderen Musikinstrument. Wenn wir nun das wichtigste mechanische Musikinstrument des späteren 18. Jahrhunderts, die Flötenuhr, betrachten, das Modeinstrument des Rokoko und noch des Biedermeier, so finden wir, daß sie durchaus nicht in erster Linie bestimmt war, möglichst getreue Wiedergaben lebendig produzierter Musik zu Gehör zu bringen, sondern daß sie eine umfangreiche Originalliteratur besaß, die von den größten Tonsetzern der Zeit bereichert wurde. Hierher gehören die herrlichen Werke Mozarts, Beethovens und vor allem Joseph Haydns für die Flötenuhr. Die vorliegende Sammlung vereinigt alle bisher zum Vorschein gekommenen Flötenuhrwerke Haydns in einer getreuen Uebertragung für zweihändig Klavier; sie will zugleich anläßlich der zweihundertsten Wiederkehr der Geburt des Meisters allen Freunden seiner göttlichen Muse eine Gabe besonderer Art darbieten.

Joseph Haydn, Die Londoner Trios, für 2 Flöten und Violoncello, herausgegeben von Leo Balet.

— Divertimento Es-dur für 4 Streichinstrumente, herausgegeben von Karl Geiringer. *Nagel, Hannover*

W. A. Mozart, Drei Konzerte nach Klaviersonaten von Joh. Christ. Bach für Cembalo (oder Klavier), 2 Violinen und Baß. I. D-dur, II. G-dur, III. Es-dur, herausgegeben von Heinr. Wollheim, Kadenzen und Aussetzungen der bez. Bässe von Wolfg. Jacobi *Schott, Mainz*
Aus dem Vorwort: Die drei vorliegenden Konzerte wurden vom jungen Mozart im Haag, wohin er mit seinen Eltern nach einem fünfzehnmonatigen Aufenthalt in London ging, nach drei Klaviersonaten Joh. Christ. Bachs als selbständige Kleine Konzerte für Klavier, 2 Violinen und Baß (zum Teil beziffert) eingerichtet. Mozart empfing ja gerade in London seine ersten großen Eindrücke von Bach, unter deren spontaner Nachwirkung die Arbeit sicherlich entstanden ist. Er hat sich dieser drei Kompositionen lange bei seinen öffentlichen Konzerten bedient.

Pädagogisches

Alfred Baresel — Rio Gebhardt, Jazz-Klavierschule, Die neue Klaviervirtuosität. *Wilh. Zimmermann, Leipzig*
Wir kommen auf dieses grundsätzlich wichtige Werk noch zurück.

Collegium musicum (Heft 1 / 1932), Blätter zur Pflege der Haus- und Kammermusik, in Verbindung mit Jos. Bacher, Karl Gofferje, Hilmar Höckner, Willi Schuh, Robert Treml und Waldemar Woehl herausgegeben von Walter Blankenburg. *Bärenreiterverlag, Kassel*

Heinrichs, Wohlauf, ihr Wandersleut! Ein Wanderliederbuch für Jung und Alt. *Thomas, Kempen (Rhein)*

Musikalische Volksbildung (Heft 1), Mitteilungen aus Theorie und Praxis des Tonwortes, Blätter für Fragen der musikalischen Erziehung. Herausgeber: Markus Koch, Schriftleiter: Frank Bennedik und Wilh. Stolte. *Litolff, Braunschweig*

Willy Rehberg, Der neue Gurlitt, Heft 1, eine Auswahl der leichtesten Klavierstücke aus den Werken von Cornelius Gurlitt. 2 Hefte. *Schott, Mainz*

Ferdinand Küchler, Lehrbuch der Technik des linken Armes (Violine). *Hug, Leipzig-Zürich*

J. Stutschewsky, Das Violoncellspiel, neue systematische Schule vom Anfang bis zur Vollendung; 2 Bände (oder 4 Hefte). *Schott, Mainz*

Hans Mersmann

Musikleben

Umgruppierung in den Berliner Theatern

Heinrich Strobel

Die große Krise hat auf die Berliner Theaterverhältnisse eine Wirkung ausgeübt, die noch vor einem Jahr kein Mensch für möglich gehalten hätte. Bis zum Beginn der nächsten Spielzeit wird eine völlige Umgruppierung stattgefunden haben. Diese Umgruppierung steht unter dem Zeichen der Ausschaltung Max Reinhardts, der bisher die repräsentativste Erscheinung im Berliner Theater war. Reinhardt gibt nun auch das deutsche Theater auf, um sich ganz auf seine Gastspiele im Ausland konzentrieren zu können. Es wird sich zeigen, ob er auf die Dauer ohne künstlerischen Stützpunkt arbeiten können wird. Martin, der Direktor der Volksbühne und Dr. Beer, der Direktor des deutschen Volkstheaters in Wien, werden gemeinsam das Deutsche Theater in Berlin übernehmen. Dadurch wird der wichtige Posten der Volksbühne frei, an dem Martin bis jetzt mit großem Glück arbeitete. Man spricht von Jannings als seinem Nachfolger. Da außerdem der Komiker Hirsch das bisher staatliche Schillertheater übernehmen wird, und Barnowskys Verbleiben nicht sicher ist, so wird fast jedes Berliner Theater im nächsten Winter eine neue Direktion haben — ausgenommen die im Rotterkonzern zusammengeschlossenen Bühnen.

Auf der einen Seite sieht man die zunehmende Gefährdung der auf Stars und damit auf einen Zufallsspielplan eingestellten privaten Schauspielbühnen, auf der andern Seite eine Befestigung und Vergrößerung der reinen Unterhaltungsbühnen, die nun alle Gattungen vom Lustspiel mit Musik bis zur großen Revueoperette spielen (Morgen gehts uns wieder gut – Liselott.) Diese Vorgänge haben auch auf die Staatstheater zurückgewirkt. Den verschiedenen Angriffen gegen ihre Leitung suchte man mit der Opferung des Schauspieldirektors Legal zu begegnen. Aber dieses Täuschungsmanöver gelang Tietjen doch nur halb. Er konnte nicht umhin, sich der Öffentlichkeit zu stellen. Das geschah in einer Sitzung, in der sich Tietjen persönlich zu verteidigen suchte. Diese Verteidigung bestand in larmoyanten Bitten um gut Wetter für die Zukunft. Irgendwelche positiven Gedanken zum Neuaufbau der Staatstheater kamen nicht zum Vorschein. Wer es noch nicht wußte, konnte es hier erfahren: nämlich, daß Tietjen gerade das Gegenteil von dem ist, als das ihn seine Freunde ausgeben: das Gegenteil eines Organisators und eines zielbewußten Führers. Gerade ein Führer muß für das Staatstheater in einem Augenblick gefordert werden, wo die ernst zu nehmenden Privatbühnen immer mehr ins Hintertreffen gegenüber den Amüsierbühnen geraten.

Daß die Staatsoper in den Krisentagen die Uraufführung einer modernistischen Elektra-Kopie, die „Andromache" von Herbert Windt herausbrachte, mußte den Skepti-

zismus gegen Tietjen ebenso bestärken, wie das Wiederengagement von Kleiber, der sich unbeschadet seiner Dirigentenqualitäten nicht als Erzieher des Orchesters und des Ensembles erwiesen hat. Man mag zum Komplex: Berliner Theater stehen, wie man will, man mag im Zusammenbruch der Privatbühnen sogar einen notwendigen Vorgang erblicken, dies eine ist unbestreitbar: in einer Zeit, in der die öffentliche Kunstpflege aufs schwerste gefährdet ist, müssen die aus öffentlichen Mitteln unterstützten Staatstheater führend und vorbildlich sein. Die Preußischen Staatstheater im heutigen Zustand sind es nicht.

Mannheim: Spiegel der Provinz

Karl Laux

Uraufführung der Oper „Der gewaltige Hahnrei" von Berthold Goldschmidt in Mannheim. Eine Dame der Gesellschaft, Sängerin aus Liebhaberei, verläßt das Theater. „Er schreibt noch zuviel ab." Gegenfrage: „Von wem?" „Von Schreker." „Was kennen Sie denn von Schreker"? Verlegenes Ausreden. Sie hat etwas von Schrekerschüler gehört, also muß von Schreker abgeschrieben sein. So sind die Leute. Sie wollen mitreden, aber sie verstehen nichts davon. Weil sie nichts davon verstehen können. Sie haben nämlich gar keine Gelegenheit, neue Werke kennen zu lernen. Und wenn – dann gehen sie nicht hin.

1.

Das gilt nicht vom Mannheimer Nationaltheater. Im Gegenteil. Es dürfte wenig Theater in Deutschland geben, Berlin mit eingerechnet, die das Neue so systematisch pflegen wie das Mannheimer. Das Verdienst von Generalmusikdirektor Joseph Rosenstock, der in Intendant Herbert Maisch einen verständigen, mutigen Chef hat. Schönstes Resultat dieser Zusammenarbeit: die Uraufführung „Aus einem Totenhaus" von Janacek im vorigen Jahr. Unsere diesjährige Uraufführung galt einem jungen Komponisten, ermöglichte dem Berliner Berthold Goldschmidt den Sprung auf die Bühne. Ein kräftiger Ansprung. Von hier aus kann es weiter gehen. Zunächst ist Goldschmidt noch am Text hängen geblieben. Er machte aus dem in Paris als Serienstück gegebenen, in Berlin durch Meyerhold importierten Schauspiel „Le cocu magnifique" des Flamen Fernand Crommelynck die Oper „Der gewaltige Hahnrei". Was an dem Stück dichterische Verbrämung, lyrisches Rankenwerk war, fiel mit Recht dem dramaturgischen Zugriff des Komponisten zum Opfer. So blieb der dramatische Kern, der in seiner Kühnheit einer Veroperung widerspricht. Die Geschichte ohne Details: Bruno wird zum Hahnrei, weil er sich selbst dazu macht. Er wird an der Treue seiner Frau irre. Da sich die Treue nicht beweisen läßt, will er, um aus den Qualen des Zweifels herauszukommen, der Untreue gewiß sein. – Der Gedanke ist mit unheimlicher, gespenstischer Konsequenz durchgeführt. Er läßt daran denken, daß in Flandern nicht nur die Idylliker Verhaeren und Timmermanns, sondern auch die skurrile Dämonik eines James Ensor daheim sind. Nicht nur der erotischen Situation wegen, die in der Oper naturgemäß breiter und gröber wirken muß, ist dieser Text gefährlich. Auch die Tatsache, daß die Handlung mit der Darstellung eines psychologischen Experiments, nicht eines schaubaren Geschehens zusammenfällt, ist nicht operngemäß. Wenigstens nicht im Publikumssinn. Es bleibt ein feinnerviges Kammerspiel.

Das Bestechende an der Vertonung Goldschmidts aber ist, daß er den Ton dieses Kammerspiels ausgezeichnet getroffen hat. Trotz der Größe seines Orchesters. Ein Verist vom Schlage d'Alberts hätte diese Szenen wütender Eifersucht, aufflammender Liebe mit allen Feuern einer romantischen Tonsprache bengalisch beleuchtet. Goldschmidt aber legt seine Tonsprache in die strengen Fesseln formaler Bändigung. Wenn sich auch keine geschlossenen Formen wie etwa in Hindemiths „Cardillac" oder in Alban Bergs „Wozzek" ergeben, so begegnen wir doch auf Schritt und Tritt musikalischen Szenen mit einheitlichem Tonmaterial, kontrapunktischen Beziehungen bis zur kanonischen Strenge, formalen Bindungen einzelner Szenen. Erstaunlich ist dabei die Fertigkeit der Goldschmidtschen Sprache. Das Orchester ist mit einer souveränen Beherrschung des Klanglichen gehandhabt, wobei der Ausdruck immer herb bleibt und sich nie im Halbdunkel billiger Effekte verliert. Auch der dramatische Impuls fehlt nicht. Er wirkt doppelt in diesem Falle.

Die Aufführung war eine Glanzleistung der Mannheimer Bühne. Joseph Rosenstock bewies sein eminentes Können an der Enträtselung der schwierigen Partitur; eine Glanzleistung auch des Nationaltheaterorchesters. Es ist immer wieder bewundernswert, mit welcher Eleganz Rosenstock die kompliziertesten Dinge löst. Die Regie Richard Heins: Musterleistung einer Innenregie, die sich ebenso sehr an die psychischen Vorgänge wie an die musikalischen Vorzeichen hielt. Zwei singende Schauspieler in den Hauptrollen: Else Schulz und Heinrich Kuppinger. Gute Sänger, gute Schauspieler. — Es soll nicht verschwiegen werden, daß es das Werk nur auf drei Aufführungen brachte. Die guten Bürger hatten Angst. Vor dem Stoff, vor der Musik und vor dem Gekeife der nationalsozialistischen Presse.

Das zeitgenössische Schaffen war außerdem vertreten mit Kreneks „Leben des Orest". In einer sehr farbigen Wiedergabe, musikalisch von Rosenstock, szenisch von Hein betreut. Dabei auch kassenmäßig ein Erfolg. Beruhigung für die Stadtväter. Geplant als nächste Neuheit Bergs „Wozzek". Mit Weills „Bürgschaft" soll das neue Jahr begonnen werden. Geplant ist für Ende der Spielzeit eine neue Opernwoche, die die Neuheiten im Repertoire zusammenfassen soll. Das wird dann ungefähr so aussehen: Bergs „Wozzek". Janaceks „Aus einem Totenhaus". Hindemiths „Neues vom Tage". Kreneks „Leben des Orest". Pfitzners „Herz". Goldschmidts „Hahnrei". Strawinskys „Oedipus rex". Diesen könnte man vielleicht mit der ausgezeichneten „Elektra"-Aufführung zusammenspannen. Ist noch jemand da? Ich glaube nichts, was von Bedeutung wäre.

Geht es etwa auf Kosten der alten Oper? Das ließe sich ein so tüchtiger Musiker wie Rosenstock nicht nachsagen. Er hat einen „Don Giovanni" (mit Trieloff in der Titelrolle) herausgebracht, der ein Muster an Sauberkeit und dramatischer Triebkraft war. So auch sein „Tristan", seine „Carmen", sein „Fidelio". Im Ausbau eines vielseitigen Spielplans unterstützt ihn der erste Kapellmeister Dr. Ernst Cremer, der sein Bestes in dem von Hein sehr putzig ausstaffierten „Don Pasquale" gab.

Wieso diese Einzelheiten, die über Mannheim hinaus nicht interessieren? Ich glaube doch, weil sie das Schicksal der Provinz spiegeln. Intensivstes, gar nicht kleinstädtisches Arbeiten in einer vom Schicksal sehr mitgenommenen, der Industrien und Banken beraubten mittleren Stadt. Und die Frage: wie ist das finanziell zu machen? Der Zuschuß ist empfindlich gekürzt worden. Die Gagen abgebaut. Für Experimente

wird das Geld immer knapper. Die Oper, die an sich teurer ist als das Schauspiel, wird bei dieser Adam Riese-Rechnung am ehesten zu leiden haben. Wo ist ein Ausweg? Die Frage einer Zusammenlegung, einer Konzentrierung wird wieder einmal akut, besonders wenn man bedenkt, daß das badische Landestheater in Karlsruhe nur eine Schnellzugsstunde entfernt ist. Aber selbst wenn man nur an einen Austausch etwa besonders exponierter Kräfte (sagen wir des wenig beschäftigten Heldentenors) denkt, so ist doch leicht einzusehen, daß ein so intensives, alle Möglichkeiten des Künstlerischen erfassendes Arbeiten nicht mehr möglich sein wird. Die Provinz wird sich zwischen Kunst und Kasse entscheiden müssen.

2.

Mit Konzertstücken wäre jene Dame aus der Einleitung noch viel mehr in Verlegenheit gekommen. Hier fehlt so gut wie alles. Was kennen wir schon von Hindemith? Ist uns Strawinsky vertraut? Nicht einmal die Orchesteretüden von Vogel hat man in Mannheim gehört. Wir wissen nicht, daß es junge Russen gibt. Milhaud ist ein spanisches Dorf. Schönberg der leibhaftige Teufel.

Im Konzert fehlt eben eine Persönlichkeit, die etwas wagt. Die vom Nationaltheater-Orchester veranstalteten Akademie-Konzerte machen ihrem Namen Ehre. Sie sind akademisch. Sie helfen sich mit großen Namen, um das finanzielle Risiko auf sich nehmen zu können. Was diese großen Namen an Musik mitbringen, ist bekannt. Es sind überall dieselben, so brauchen sie für Mannheim nicht aufgezählt zu werden. Doch verdanken wir Kleiber immerhin Tochs „Theater-Suite" und Furtwängler eine Symphonie von Sekles. Prokofieff spielte sein Klavierkonzert und dirigierte seine Klassische Symphonie. Dafür hörten wir dreimal hintereinander die Fünfte von Beethoven.

Viel besser sieht es in den Chorvereinen aus, wo eben wieder die Persönlichkeit des Chorleiters entscheidet. Das Gros bleibt zurück. Aber die Avantgarde ist da. Max Sinzheimer macht mit dem Liederkranz alte Volkslieder in neuen Sätzen, Ulrich Herzog bringt in der Liedertafel neuzeitliche Chormusik für Männer- und gemischten Chor und stellt ein Kontingent von 700 Mitwirkenden auf die Bühne, um die Haas'sche „Elisabeth" aufzuführen, zweimal vor ausverkauftem Haus, im Nibelungensaal, der 4000 Menschen faßt. (Allerdings hatte der Bühnenvolksbund die Finanzierung und die Organisation übernommen.) Die Volks-Singakademie, der große gemischte Arbeiterchor, vermittelte uns unter der Leitung von Ernst Cremer die Bekanntschaft von Pfitzners „Dunklem Reich" und Wedigs „Chorkantate". Wie erschreckend, wie ärgerlich, wie blamabel, wenn daneben das Kartell der Arbeitergesangvereine in einem „Konzert der Zweitausend" reinsten Kitsch aufführt, dessen sich ein bürgerlicher Verein schämen würde. Von den Maßnahmen eines Hanns Eisler u. a. haben die Leute keine Ahnung.

Wenn auch die repräsentativen Konzerte versagen, im kleinen Kreis kündet sich das Neue an. Die Gesellschaft für neue Musik entfaltet neue Aktivität, seit sie einen neuen modus vivendi gefunden hat. Um die Ausgaben für Saal, Beleuchtung usw. zu sparen, versammelt man sich in Privathäusern. Das Kolisch-Quartett spielte Schönberg, Webern, Milhaud, Ravel. Druskin sprach über die bolschewistische Musikpflege. Wichtig ein Abend mit neuer badischer Musik. Darunter die Uraufführung der „Partita für zwei Klaviere", op. 107 von Julius Weismann, eines Werkes, das die entschiedene

Hinwendung des Komponisten zur neuen Musik besonders klar spiegelt. Musik strengster Gesetzmäßigkeit, unbeugsamen Formwillens. Trotz aller Künste nichts von Artistik.

Wenn es bisher an der notwendigen Zusammenfassung der Kräfte fehlte, eben an der musikalischen Plan-„Wirtschaft", so soll es auch hierin besser werden. Es soll nicht mehr vorkommen, daß – wie oben bemerkt – dreimal in einem Konzertwinter die gleiche Symphonie Beethovens gespielt wird. Es soll nicht mehr vorkommen, daß in einer Woche sich sieben Konzerte zusammendrängen und andere Wochen leer ausgehen. Nachdem in der Neuen Badischen Landeszeitung schon vor Jahren ein Städtisches Musikamt gefordert worden war, dem die Organisation des Musiklebens obliegen sollte, konstituiert sich in diesen Tagen eine Arbeitsgemeinschaft der konzertgebenden Vereine, die jene Forderung sozusagen auf demokratischer Basis durchführen will. Es ist noch nichts Genaues über die Organisation bekannt. Man könnte sich jedenfalls denken – und man muß dies fordern, daß sie mehr als eine mechanische Organisation wird. Sie darf sich nicht damit begnügen, Konzertdaten festzusetzen, sie muß das Musikleben auch mit Ideen befruchten. Wenn es Karl Eberts, der verdienstvolle Leiter der Mannheimer Volksmusikpflege bisher verstanden hat, die Konzerte dieser Organisation nach einem bestimmten künstlerisch-pädagogischen Plan aufzubauen, so müßte es jetzt gelingen, die gesamten Mannheimer Konzerte planvoll anzulegen.

Überall also Ansätze, gute Ansätze. Hier hat sich die Provinz bereits für die Kunst entschieden.

Melosberichte

Moderne Musik in Magdeburg

Durch das nachdrückliche Eintreten *Walter Becks* für die Pflege zeitgenössischer Musik, die von ihm schon seit Jahren eindringlich propagiert wurde, ist in Magdeburg ein für das gegenwärtige Musikschaffen aufnahmebereites und empfängliches Konzert- und Theaterpublikum herangebildet worden. Wenn auch in der letzten Zeit die neue Musik etwas in den Hintergrund getreten ist, sind doch Ereignisse von besonderem Wert hervorzuheben. Nach dem großen Erfolg, den Beck mit *Pfitzners* „Das dunkle Reich" gefunden hatte, brachte er jetzt, im Sinfoniekonzert des Städtischen Orchesters, *Strawinskys* „Psalmen-Sinfonie" mit dem Theaterchor zur Erstaufführung. Mit Liebe und Sorgfalt widmete sich Beck dem Werk, dessen vitale Religiosität wie aus dem geklärten Spiegelbild des „Sacre du printemps" erscheint. Den stärksten Eindruck hinterließ auch in der Interpretation die klar disponierte Doppelfuge. – In einem Chorkonzert des *Magdeburger Männergesangvereins 1908 (Dr. Walter Rabl)* gelangte der von *Paul Hindemith* dem Männerchor, aus Anerkennung für die Wiedergabe seiner schon bekannten Männerchorwerke, gewidmete „Tod" (Hölderlin) zur *Uraufführung*, ein in Form und Linie knapp und präzis gefaßtes Werk, von fließender Bewegung, die sich stellenweise zu dramatischem Aufschwung erhebt. Der Klang ist wie der sauber geführte Satz den Ausdehnungsmöglichkeiten und Grenzen des Männergesangs angepaßt. Die Aufführung durch den Magdeburger Männergesangverein, der sich schon in früheren Konzerten für die moderne Chormusik einsetzte und auch jetzt wieder Chöre von *Hans Gál* brachte, wurde den Anforderungen in jeder Hinsicht gerecht.

Erich Valentin

Klemperers Wiener Erfolg

Konzerthochflut in Wien Knapp vor Toresschluß brach plötzlich eine Flut wichtiger Konzertereignisse über uns herein. Allen voran das Wiener Debut *Otto Klemperers,* das sich zu einem wahren Triumph gestaltete. Klemperer wurde dem Geschmack aller gerecht, indem er uns neben einer inspirierten Wiedergabe der D-dur-Suite von Bach und Beethovens Siebenter die Wiener Erstaufführung von Strawinskys reifstem Werk, der „Psalmensinfonie“ brachte. In wenigen Proben war es ihm gelungen, Chor und Orchester zu selten erlebten Höchstleistungen emporzuheben. –

Auch die Philharmoniker brachten unter Clemens Krauß einen für Wien neuen Strawinsky, das „Bienenscherzo“ op. 3, zu erfolgreicher Erstaufführung. *Alexander Tscherepnin* wurde als Interpret seines 2. Klavierkonzertes sehr gefeiert. Auch ein anderer Russe, *Iwan Boutnikoff*, machte sich um das Wiener Musikleben sehr verdient durch Veranstaltung einer Konzertreihe mit ausschließlich neueren Orchester- und Chorwerken. Im letzten Konzert seines Cyklus gefiel besonders Tochs „Kleine Theatersuite“, während Malipieros „Sinfonia del Mare“ allzu epigonal anmutete. Die unter Leitung von Anton Webern stehenden Arbeitersinfoniekonzerte brachten im Rahmen ihrer Goethe-Feier Kreneks „Suite aus der Musik zu Triumph der Empfindsamkeit“ mit großem Erfolg zur Erstaufführung. Krenek wird in letzter Zeit überhaupt allenthalben viel aufgeführt. So fand auch sein neuer Liederzyklus „Durch die Nacht“ (nach Worten von Karl Kraus) kürzlich durch Hedda Kux hier eine eindrucksvolle Wiedergabe.

Im Gegensatz zu Berlin brachte das Konzert, das die „Pan American Association of Composers“ in Wien veranstaltete, den Amerikanern einen großen künstlerischen Erfolg. Anscheinend war man hier etwas vorsichtiger in der Programmaufstellung vorgegangen und bot neben gediegenen Kammermusikwerken von Ives, Copland, Caturla, Chavez und Riegger nur drei von Anton Webern aufs sorgfältigste einstudierte kurze Orchesterwerke von Ruggles, Weiß und Cowell, die allgemeinen Anklang fanden.

In kleinerem Rahmen registrieren wir nur ganz kurz die Wiener Erstaufführung der interessanten Bauernlieder „Unterschale“ von Strawinsky, der „Hymnen“ von Ludwig Weber und des sehr gekonnten neuen Sextettes von Ernst Kanitz. Eine Spezialität für sich bilden die Kammermusikabende der Schüler Professor *Simon Pullmanns*, an denen jetzt stets alle Werke in vierfacher Streicherbesetzung aufgeführt werden. Dieses multiplikative Verfahren kam besonders einigen klassischen Werken und Korngolds Klavierquintett op. 15, weniger aber dem d-moll-Quartett von Schönberg zugute. Unter allen Umständen bleibt aber die studiertechnische Leistung (auch die komplizierteste Bläserkammermusik, wie Milhauds „5 Symphonien“, wird ohne Dirigenten gespielt) ganz erstaunlich. –

Gegenüber diesem reichen Konzertleben nimmt sich der Opernbetrieb sehr dürftig aus. Als einzige Neueinstudierung wurde uns Kienzls vergilbter „Kuhreigen“ geboten. Sonst gibts nur das öde Allerweltsrepertoire und langwierige Sanierungsprojekte, wo doch der einzige Ausweg nur in möglichst raschem Anschluß an die lebendige Produktion der Gegenwart zu suchen wäre. *Willi Reich*

Notizen

Aufführungen

Oper

Das Stadttheater in *Danzig* wird Paul Hindemiths „*Cardillac*“ demnächst zur Erstaufführung bringen.

Rossinis „*Semiramis*“ wurde im *Rostocker Stadttheater* uraufgeführt, und zwar in einer völlig neuen Textgestaltung, die Hans Bodenstedt, der Intendant der „Norag“, in der Weise wagte, daß er aus der ernsten Oper eine heitere machte.

Verdis Jugendoper „*Die Schlacht von Legnano*“ gelangte am Augsburger Stadttheater zur deutschen Uraufführung.

Die *Berliner Funkstunde* hat ein unbekanntes Werk von *Tschaikowsky*, die in Deutschland noch nicht uraufgeführte Oper „*Die Pantoffeln der Zarin*“, zur Uraufführung angenommen.

Kurt Strieglers Oper „*Dagmar*“ gelangte am Opernhaus in *Dresden* unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung.

Im Breslauer Opernhaus kam die Oper *„Lais"* von *Richard Enders* in der Inszenierung von Werner Jacob und unter musikalischer Leitung von Carl Schmidt-Belden zur Uraufführung. Die Intendanz hat ferner die von Mark Lothar bearbeitete komische Oper *„Die Welt auf dem Monde"* von *Joseph Haydn* angenommen.

Goethes Singspiel *„Erwin und Elmire"*, vertont von der Herzogin Anna-Amalia zu Sachsen-Weimar-Eisenach, kam im Laufe der letzten Wochen mehrfach zur Aufführung. Das Werk, durch Max Friedlaender neu herausgegeben, befindet sich u. a. in Vorbereitung in München (Staatstheater), Hamburg, Karlsruhe, im Südwestdeutschen Rundfunk (Frankfurt a. M.) etc.

Oratorium und Chor

Werner Egks Oratorium *„Furchtlosigkeit und Wohlwollen"* wird am 23. April in *Altenburg* (Thür.) durch den Chorverein „Einigkeit" (Mitglied des D. A. S.) unter Leitung von Johannes Platz-Gößnitz zur Aufführung kommen. Das Werk wurde im Mai 1931 in München anläßlich der 4. Festwoche für neue Musik unter Hermann Scherchen uraufgeführt, infolge Zeitmangels allerdings mit starken Kürzungen. Die Kritik bezeichnete damals das Oratorium einstimmig als bedeutendstes Werk der gesamten Festwoche und außerordentlich wertvolle Bereicherung der neueren Oratorienliteratur. In Altenburg erscheint das Werk zum ersten Male vollständig und in z. T. neuer Fassung. Am gleichen Abend gelangt Hermann Wunschs Sinfonie „Hammerwerk" zur Wiedergabe. Ein Beweis, daß sich auch in der „Provinz" starke Kräfte für die neue Musik einsetzen.

Das Oratorium von *Hugo Herrmann „Jesus und seine Jünger"* gelangt am 8. Mai in *Weinheim* (an der Bergstraße) unter Leitung von Musikdirektor Alfons Meißenberg zur Uraufführung.

Im Monat April finden Aufführungen des Oratoriums *„Die heilige Elisabeth"* von *Joseph Haas* in folgenden Orten statt: Wiesbaden, Halberstadt, München (dritte Aufführung), Bodenheim a./Rh. (zweite Aufführung).

Lendvais Chorwerk *„Psalm der Befreiung"*, dessen Uraufführung auf dem Frankfurter Sängerbundesfest im Juni stattfindet, wurde u. a. von den *Lehrer-Gesang-Vereinen* in *Plauen, Leipzig* und *Rostock* zur Aufführung für die nächste Spielzeit erworben.

Kapellmeister *Hermann Meißner*-Essen brachte mit dem Essener Männerchor Sanssouci 1860 neue Chöre von Ludwig Weber, H. K. Schmid, Bruno Stürmer sowie den Zyklus „Löns-Lieder" von Erwin Lendvai mit Erfolg zur Aufführung.

Zum *Haydn-Jubiläum* wurde in *Mannheim* auf Veranlassung von Karl Eberts durch den Ausschuß für Volksmusikpflege dem dortigen *Stadtschulamt* eine Aufführung der *„Schöpfung"* völlig *unentgeltlich* zur Verfügung gestellt. Dirigent war Kapellmeister Max Sinzheimer.

Neue Konzertwerke

Paul Hindemith hat dem Berliner Philharmonischen Orchester zu dessen 50jährigen Jubiläum ein Variationenwerk *„Philharmonisches Konzert"* geschrieben, das am 14./15. April unter Wilhelm Furtwängler zur Uraufführung gelangte.

Das neue *Orgelkonzert von Wolfgang Fortner* wird am 27. April in Frankfurt a. M. zur Uraufführung gelangen. Weitere Aufführungen sind in Berlin, Zürich, Hamburg, Dortmund, Mannheim, Königsberg und Freiburg i. Br. vorgesehen.

Das zweite gemeinnützige Uraufführungskonzert des Berliner *Sinfonie-Orchesters* brachte unter Leitung von *Dr. Frieder Weismann* drei Uraufführungen: „Vorspiel für kleines Orchester" des Dresdener Komponisten und Pianisten *Herbert Trantow*, „Konzertsatz für Klavier und Orchester" von *Karl Stimmer* (Solist: Hans Erich Riebensahm) und „Variationen für großes Orchester mit obligatem Klavier" von *Walter Gmeindl.*

In einem Privatkonzert der Ortsgruppe Berlin der I. G. N. M. gelangten Kammermusikwerke von Peter Schmacht, Norbert von Hannenheim, Winfried Zillig (Kompositionsschule Schönberg), Gerhard Frommel, Hermann Ambrosius (Schule Pfitzner), Kurt Fiebig und Vladas Jakubenas (Schule Schreker) zur Uraufführung.

Die 15. Morgenfeier der „Freien Vereinigung zur Pflege zeitgenössischer Musik" brachte in *Greifswald* unter Leitung von *Hans Engel* ein „Konzert für zwei Streichorchester und zwei Trompeten" des jungen Boris Blacher zur Uraufführung. Weiter wurde aufgeführt das kleine Vorspiel für Streichorchester und Trompete von Karol Rathaus und das 2. Streichquartett von Alfred von Beckerath.

Die deutsche Uraufführung der 3. Symphonie von *Albert Roussel* findet am 28. April in Baden-Baden unter Leitung von Generalmusikdirektor Ernst Mehlich statt.

Im südwestdeutschen Rundfunk dirigiert *Hermann Scherchen* nächstens eine Veranstaltung: *„Neue Musik vor anderthalb Jahrzehnten"*. Es ist ein Querschnitt durch die Donaueschinger Periode, auf die man in der heutigen Zeit der Stagnation nur mit Bewunderung und Neid zurückblicken kann.

Beveridge Webster, der ausgezeichnete junge amerikanische Pianist, gab in Berlin zwei Klavierabende, in denen er u. a. auch Stücke von Hindemith spielte.

Schuloper

Das Schulspiel *„Cress ertrinkt"* von *Wolfgang Fortner* hat seit der erfolgreichen Uraufführung in Bad Pyrmont auf dem Musikfest der Sektion Deutschland der I. G. N. M. zahlreiche Aufführungen u. a. in Köln, Dortmund, Elberfeld, Jena, Hamburg und kürzlich durch die Günter Hess-Schule im Chemnitzer Schauspielhaus erlebt. Die Hohenzollern-Oberrealschule in Berlin und eine Reihe weiterer Schulen in Frankfurt a. M., Basel, Hannover, Regensburg und Bad Godesberg bereiten gleichfalls Aufführungen vor

Die Schuloper *„Die Jobsiade“* von *Jacobi-Seitz*, die im Herbst 1931 im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht zur erfolgreichen Uraufführung gelangte, ist bisher in folgenden Städten zur Aufführung gebracht bzw. angenommen worden: Berlin, Bochum, Dresden, Hamburg, Hannover, Magdeburg, Oberhausen, Riga, Weimar, Wien.

Personalien

Im Alter von 62 Jahren ist *Richard Specht* in Wien gestorben. Specht war einer der angesehensten Wiener Musikkritiker. Er kam auf dem Umweg über die Architektur zur Musik. Seine Kritiken zeichneten sich durch Brillanz des Stils und psychologische Einfühlungsfähigkeit aus. Specht trat mit großem schriftstellerischen Temperament für Strauß und Mahler ein. Diesen beiden Künstlern hat er auch breit angelegte, glänzend geschriebene Studien gewidmet. Seine letzte Arbeit galt der Revision des Urteils über Puccini. Specht war ein gebildeter und vielseitiger Mensch. Aus dem künstlerischen Wien der Vorkriegszeit ist seine Gestalt nicht wegzudenken.

Intendant *Paul Bekker* tritt mit Schluß dieser Spielzeit von der Leitung des Wiesbadener Staatstheaters zurück.

Hanns Schulz-Dornburg, der Leiter des Dessauer Friedrich-Theaters, wird die anhaltische Bühne mit Ablauf der Spielzeit verlassen.

Paul Pella hat sein Amt als Leiter der Aachener Oper niedergelegt. Der Anlaß dazu war eine Maßnahme der Stadt Aachen, auf Grund deren Prof. Raabe, der Dirigent der städt. Konzerte, nun auch aus Ersparnisgründen im Theater dirigieren soll. Pella hat an der Aachener Oper verdienstvolle Arbeit geleistet.

Auf Betreiben der Nationalsozialisten hat der Senat der Freien Stadt dem langjährigen musikalischen Leiter des Danziger Stadt-Theaters, Generalmusikdirektor *Cornelius Kun*, gekündigt.

Der ordentliche Professor der Musikwissenschaft und Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts und Instrumentenmuseums an der Universität Leipzig, Dr. phil. *Theodor Kroyer*, hat den an ihn ergangenen Ruf an die Universität Köln angenommen.

Verschiedenes

Der *Allgemeine Deutsche Musikverein* hat einen Aufruf gegen einen weiteren Abbau des deutschen Musiklebens erlassen.

Der Provinzialverband Hessen-Nassau des R.D.T.M., Ortsgruppe *Frankfurt a. M.*, veranstaltet vom 17. bis 19. Mai einen *musikpädagogischen Kursus* für *Gesangserziehung* in Verbindung mit dem Berliner Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht. Es wirken u. a. mit Prof. Hans J. Moser, Prof. Walter Rein, Prof. Nowack.

Der *Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands* und der *Deutsche Konzertgeberbund* haben sich zu einer *Arbeitsgemeinschaft* mit einem gemeinsamen Engagementsbüro zusammengeschlossen. Die Berliner Konzerte werden nach wie vor von jedem Büro selbständig arrangiert.

Die *Musikabteilung* des *Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht* gibt für das kommende Sommerhalbjahr wieder ein Verzeichnis aller musikpädagogischen Tagungen und Lehrgänge, Singwochen und Freizeiten heraus, die von den verschiedensten privaten und öffentlichen Stellen in ganz Deutschland veranstaltet werden. Das Verzeichnis ist gegen Voreinsendung von 15 Pf. durch das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamerstr. 120 erhältlich.

Das *Neunzehnte Deutsche Bachfest* der Neuen Bachgesellschaft wird in den Tagen vom 3.—5. Juni dieses Jahres in Heidelberg stattfinden. Das Programm wird wie auf früheren Bachfesten Chor-, Orchester-, Kammermusik- und Orgelmusik-Aufführungen, Mitgliederversammlung und Vortrag umfassen. Sonstige Auskünfte erteilt die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig, Nürnberger Straße 36, I,

Beim *II. Kammermusikfest in den Pfullinger Hallen* am 3.–5. Mai gelangen Werke von Harler, Bach, Haydn, Schubert, Hindemith, Pfitzner, Reutter, Stürmer, Hugo Herrmann, Petyrek, Strawinsky und Paul Groß zur Aufführung. Mitwirkende u. a.: Wendlingquartett und Wiesbadener Streichtrio. Künstlerische Leitung: Hugo Herrmann.

Ausland

Amerika

Auch die Metropolitan-Oper in New York ist von der Krise in Mitleidenschaft gezogen worden. Man plant starke Gagenkürzungen und völlige Umorganisation.

Ernst Toch, der sich z. Zt. auf einer Tournée in Amerika befindet, fand dort sowohl als Pianist wie als Komponist, nach den Berichten der Presse, eine überaus günstige Aufnahme.

Frankreich

Hindemiths Spiel für Kinder *„Wir bauen eine Stadt“* kam zum ersten Male in *Paris* in französischer Sprache zur Aufführung und wurde so begeistert aufgenommen, daß sofort eine Wiederholung des ganzen Spiels stattfinden mußte.

Italien

Casellas neue Oper *„La donna serpente“* gelangte am Teatro Reale in *Rom* zur ersten Aufführung.

Oesterreich

Das Violinkonzert von *Jerzi Fitelberg* ist für das Internationale Musikfest in Wien angenommen worden. Das Konzert für Streicher wurde erfolgreich in Brüssel, Rotterdam und Warschau gespielt.

Der Wiener Komponist *Hans Jelinek* wurde soeben von der John Hubbard-Stiftung der New Yorker Association of Music School Settlement mit einem Preis von 500 Dollar für ein Werk für Schulorchester ausgezeichnet.

Tschechoslowakei

Hans Krasas Chorwerk „*Die Erde ist des Herrn*", für gem. Chor, 4 Soli und Orchester kam im Prager Deutschen Theater (Rundfunkübertragung) unter der Leitung *Dr. Heinrich Swobodas* zur Uraufführung.

Ungarn

Paul Kadosa verzeichnete in letzter Zeit mit mehreren Werken eine ganze Serie erfolgreicher Aufführungen. So gelangte die „*Partita*" für Violine und Klavier, die jetzt auch Joseph Szigeti in sein Repertoire aufnahm, in Budapest, die „*Al Fresco*"-*Suite* im Bukarester und Budapester Rundfunk zur Aufführung. Auch die „*II. Klaviersonate*", die „*Ungarischen Volkslieder*" und die „*Bauernfiedel*" fanden in mehreren Budapester Konzerten ein dankbares Publikum.

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. HEINRICH STROBEL, BERLIN; für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernspr: Gutenberg 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstraße 10

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 90.– Mk. 1/2 Seite 54.– Mk. 1/4 Seite 31,50 Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag

Diesem Heft liegen bei:

»Der Weihergarten«, Verlagsblatt des Hauses B. Schott's Söhne, Mainz (II. Jahrgang, Nr. 4),

Nr. 5 der Mitteilungen von Schott's Chorverlag.

Zweite, völlig umgearbeitete und ergänzte Auflage!



Melosbücherei 3

Paul Hindemith

von

Heinrich Strobel

Mit einem Bild, mehreren Faksimiles, vielen Notenbeispielen und einem Notenanhang M. 3.20

Aus dem Vorwort zur zweiten Auflage:

Das Buch wendet sich nicht an musikwissenschaftliche Seminare, sondern an den praktischen Musiker und an den gebildeten Laien. Der Leser soll angeregt und aufgeklärt werden. Er soll einen Begriff vom Wesen der Hindemithschen Musik und damit vom Wesen der Neuen Musik überhaupt bekommen. Mit trockener Systematik und Seziererei wird diese Absicht nicht zu erreichen sein. Die entwicklungsgeschichtliche Tendenz wurde gegenüber der ersten Auflage noch stärker herausgearbeitet. Nur bei den letzten Werken, deren Bedeutung für das spätere Schaffen des Komponisten noch nicht zu übersehen ist, wurde der einführenden Beschreibung etwas mehr Raum gegeben.

Ferner erschien in der Reihe der Melosbücherei:

Die Tonsprache der neuen Musik
von Hans Mersmann
(Zweite Auflage) . . . . M. 2.80

Zur Geschichte der jüngsten Musik (1913–1928)
von Heinz Tiessen . . . . M. 2.80

Für Deutschland kommt von den oben genannten Preisen 10% gemäß Notverordnung in Abzug.

DER MELOSVERLAG / MAINZ

Neuerscheinungen

aus letzter Zeit

Klavier zu zwei Händen

	U. E.	M.
Hanns Eisler		
Marsch aus „Niemandsland“	10028	1.50
I. Friedman-Gärtner		
6 Wiener Tänze, kpl.	8585	4.—
Artur Willner		
op. 60 Skizzen	10032	2.50

Violine und Klavier

G. F. Ghedini		
Bizzarria	2175	2.—
K. Szymanowski-P. Kochanski		
Bauerntanz (aus „Harnasie“)	1511	2.—
Polnische Weise	5298	1.50

Kammermusik

László Lajtha		
op. 11 III. Streichquartett, Part.	3763	3.—
Hierzu Stimmen	3764	6.—

Saxophon und Klavier

Necil Kazim		
Allegro feroce	10024	2.—

Gesang und Klavier

Hanns Eisler		
op. 27/1 Solidaritätslied	10073	—.50
op. 27/2 Die Spaziergänge	10074	—.75
Hanns Jelinek		
Drei Chansons (Erich Kästner):		
1. Monolog des Blinden	10025	1.50
2. Fantasie von übermorgen	10026	1.50
3. Maskenball im Hochgebirge	10027	1.50

Chöre

Otto Didam		
5 Jugendweisen, gem. Chor, Part.	10013	—.50
Hanns Eisler		
op. 27/1 Solidaritätslied, einstimm. Chor mit Klavier, K.-A	10073	—.50
— Hierzu Chorstimmen	10073a	—.15
Felix Petyrek		
2 Chöre nach Texten von Goethe:		
Politica, Männer-Chor a capp., Part.,	10035	—.30
Phänomen, Männer-Chor a capp., Part.	10036	—.30

Durch jede Musikalienhandlung zu beziehen

Universal-Edition A.-G., Wien-Leipzig
Berlin: Ed. Bote & G. Bock

Bollettino Bibliografico Musicale

Via Brera 5. Milano (101)

Musikalisch-bibliographische Monatsschrift



Sonderveröffentlichungen:

Periodische Kataloge über Musikliteratur

Soeben erschienen:

Katalog Nr. 6

Das jüngste Klavierheft Turinas, von gleicher Qualität wie die anderen, aber diese an Dankbarkeit vielleicht noch übertreffend.

NEU



JOAQUIN TURINA LE CIRQUE EL CIRCO DER ZIRKUS SUITE PIANO EDITION SCHOTT

Inhalt: Einzug / Jongleure / Kunstreiterin / Der dressierte Hund / Clowns / Trapezkünstler

Weitere Werke von J. Turina siehe Edition Schott-Katalog

B. Schott's Söhne, Mainz

Die Kantorei

Schallplatten mit evangel. Kirchenmusik

4 neue Platten sind soeben erschienen:

Nr. 55 Joh. Schop (1641) O Traurigkeit, o Herzeleid
Haßler (1601) Wenn ich einmal soll scheiden. Paul Gümmer (Baß) und Bastian-Streichquartett, 20 cm. . . . . RM. 1.70

Nr. 56 Drese (1690) Jesu, geh voran, auf der Lebensbahn.
Meyer (1741) Mein Schöpfer steh mir bei. Paul Gümmer (Baß), und Bastian-Streichquartett, 20 cm. . . . . RM. 1.70

Nr. 57 Neumark, Schau mein allerliebster Gott.
Neumark, Wer nur den lieben Gott läßt walten. Paul Gümmer (Baß), Walter Orwenski (Cembalo) und Bastian-Streichquartett, 25 cm. . . . . RM. 2.50

Nr. 60 Zwei Osterlieder: Auf, auf, mein Herz mit Freuden (mit Flöte). Mit Freuden zart (mit Oboe). Gesungen von Paul Gümmer (Baß), Cembalo Kurt Fiebig. Tonsätze von Kurt Fiebig. 25 cm . . . . RM. 2.50

Seit 1. Februar stark ermäßigte Preise:
20 cm. jetzt RM. 1.70 früher RM. 2.10; 25 cm. jetzt RM. 2.50 früher RM. 3.10; 30 cm. jetzt RM. 3.50 früher RM. 4.20

Vollständige Verzeichnisse, auch über die Kantorei-Apparate kostenlos durch die Vertretung:

Georg Kallmeyer Verlag / Wolfenbüttel-Berlin

Heft 5/6
11. Jahr

Mai/Juni 1932

Geschichtliches

Die Historisierung der Musikkultur

Walter Wiora

1.

Der historische Horizont und Wissensschatz haben sich – das unterliegt keinem Zweifel – im Laufe der Zeiten ständig erweitert. Und ebenso sind auch das historische Bewußtsein, das Interesse und Verständnis für alte und fremde Musik, deren positive Bewertung und Bedeutung für das praktische Musizieren gewachsen und werden über die Gegenwart hinaus weiterhin zunehmen. In einer Jahrtausende langen Entwicklung vollzieht sich eine fortschreitende Historisierung aller Bereiche der Musikkultur wie der Kultur überhaupt.

Wir versuchen, die Stadien dieses Entwicklungsprozesses ganz kurz anzudeuten. In den Anfängen kennen die Menschen keine andere Musik als die, welche gerade in ihrer Lebenswelt, in ihrer Gruppe ausgeübt wird; und wenn sie doch einmal Kenntnisse von anderen erlangen, so sind diese vage und ohne Einfluß auf das eigene Musizieren. Dann aber wächst die Erfahrung durch Wanderungen, Kriege, Tradition, pietätvolles Interesse für die Vorfahren, später durch Entdeckungsreisen, noch später durch systematische Forschung. Man kommt mit anderen Lebenswelten in Berührung und lernt ihre Musik kennen. Aber man übernimmt diese vorerst noch nicht. Und man sichtet und wertet noch egozentrisch. Man sieht das Fremde nicht in seiner Eigenart, sondern schließt von sich auf andere und hält die eigenen Anschauungen und Normen für allgemein gültig. Naiv fühlt jeder sich mit seiner Gruppe als Mittel- und Höhepunkt der Welt. Er hält die eigene Musik für vollkommener als die der anderen, der „Primitiven" „Wilden", „Barbaren", oder gar für die beste aller überhaupt möglichen Musikarten. Er glaubt an einen gradlinigen Fortschritt, innerhalb dessen seine Kunst die bisher oder überhaupt höchste Stufe bilde, an eine „stete Vervollkommnung der Technik und der Ausdrucksmittel" oder dgl.

Aber allmählich, mit wachsendem historischen Wissen und Kennen, schwindet solche egozentrische Naivität. Im historischen Bewußtsein vollzieht sich eine weitgehende Exzentrierung, ähnlich wie im physikalischen Weltbilde, in dessen Anfängen man den winzigen Landstrich, den man bewohnte und kannte, für das Universum hielt oder für dessen Mittelpunkt, und das sich dann zu geozentrischen und heliozentrischen Anschauungen entwickelte und weiterhin zum Relativismus der Gegenwart. Auch im musikhistorischen Weltbild erscheint nun die eigene Lebenswelt als kleiner Teil eines riesen-

haften Ganzen, der eigene „Stil“ als einer unter unzähligen. Man sieht sich an einer geschichtlich vielleicht unwichtigen Stelle innerhalb einer ungeheuren Mannigfaltigkeit. Man bescheidet sich und gibt anderen den Vorrang. Die Werke der Vergangenheit gewinnen immer größere Bedeutung für das eigene Musizieren. Die gesamte Musikkultur wird durch und durch historisch.

Nun dürfen freilich diese Angaben nur als vereinfachendes Schema aufgefaßt werden. In Wirklichkeit ist alles viel komplizierter. Es gibt Gegenbewegungen, und die Gesamtbewegung ist nicht einfach gradlinig und gleichmäßig. Sie teilt sich gemäß den verschiedenen Kulturen, Ländern und Sachgebieten in mehrere Bewegungszüge, die sich im Tempo, Rhythmus und dergl. unterscheiden. Sie verläuft beispielsweise anders in Mitteleuropa als in China, anders in der Wissenschaft als in den übrigen Bereichen der Musikkultur, anders bei den Eliten als im Durchschnitt. Vielleicht haben alle Bewegungszüge einen einzigen gemeinsamen Ursprung, und z. T. vereinigen sie sich sicherlich wieder, zumal gegenwärtig, im „Zeitalter des Ausgleichs“, der internationalen Wissenschaft, des Weltverkehrs, des Rundfunks und des internationalen Repertoires in Konzert, Theater und Tonfilm.

Am weitesten ist die Historisierung der Musikkultur (wie so viele Bewegungen) in Europa fortgeschritten und hat hier zu unserer ganz eigentümlichen und unvergleichlichen Situation geführt. Wir versuchen im folgenden, diese kurz zu charakterisieren.

2.

Als Erscheinung und verursachender Faktor der Historisierung ist am sinnfältigsten die spezifisch abendländische Ausbildung der Musikhistorie und der ihr verwandten Wissenschaften, besonders der Musikethnologie und -soziologie. Wie alle positiven Wissenschaften haben diese Disziplinen den unendlichen Fortschritt des Wissens zum Ziel und fördern dadurch geradezu systematisch die Historisierung auch der anderen Bereiche der Musikkultur. Eine große Zahl von Forschern steht in ihrem Dienst und bringt durch gemeinsame Arbeit einen gewaltigen Wissensschatz zusammen. Musikwerke aller Art werden publiziert, Denkmäler der Tonkunst, der deutschen, österreichischen, italienischen, japanischen usw., Volkslieder, gesammelte Werke großer und immer mehr auch kleiner Meister, Schallplattenreihen mit „Musik des Orients“ und „Abendländischer Musik aus zwei Jahrtausenden“. Man erforscht Werke, Stile, Musikleben und Theorien aller Zeiten, Völker, Klassen, Menschentypen und behandelt sie in einer großen Zahl von Schriften. Was immer früher nicht beachtet oder gering geschätzt wurde, wird in der gegenwärtigen Historie „wieder“ entdeckt und rehabilitiert, und sei es auch nur in einer Dissertation. Viele Forscher beginnen ihre Schrift mit der Versicherung, die von ihnen behandelten Gegenstände seien bisher bei weitem unterschätzt worden. Sie betrachten es als eine „Ehrenschuld“, das „zu Unrecht Vergessene“ wieder zu beleben, und schelten die „engherzigen Vorurteile“ unserer Vorfahren gegen die alte und exotische Musik, ihre „Einseitigkeit, Beschränktheit, Ungerechtigkeit“ (die jedoch in Wirklichkeit aus den früheren Stufen der Historisierung heraus zu verstehen sind).

Manche von ihnen konstatieren freudig, daß „unsere Zeit“ ausgerechnet zu ihrem Spezialgebiet eine besondere Zuneigung habe, vielleicht gar infolge einer „tiefen geistigen Wahlverwandtschaft“. Aber sie täuschen sich zumeist. Ihr Wunsch ist der Vater ihrer

Verallgemeinerung. Sie selbst und der bisweilen recht kleine Kreis um sie sind nicht „die Zeit"; auch nicht deren herrschende Strömung. Es gibt heute viele andere Kreise und Strömungen mit ganz anderen Interessen, die sich nicht weniger zeitgemäß und fortschrittlich dünken als sie. Unsere Zeit hat für unendlich vieles Platz und Interesse und fühlt sich mit allem möglichen verwandt. Was wird denn heute nicht geschätzt? Man schätzt Eigenart und Eigenwert alter Formstile, Klangstile, Musikinstrumente. Man hat „wieder" Verständnis für die sogenannte Vorklassik, für den Barock, die Niederländer, die Polyphonie des Mittelalters, für alle Arten der Volksmusik, für Gebrauchsmusik, die Musik des Alltags und darüberhinaus für die außereuropäische Musik. Die Musikwissenschaft rückt mehr und mehr ab auch vom europäozentrischen Weltbild.

3.

Von der Wissenschaft aus verbreitet sich die immer größere Achtung und Beachtung der fremden Musik auf weite Kreise. Die Wissenschaft ist ein besonders wichtiger Faktor, wenn auch keineswegs die einzige Ursache der Historisierung des praktischen Musizierens, wie sie auch wiederum durch diese viele Antriebe und Anregungen erhält.

Immer mehr wird alte Musik geübt und gepflegt, besonders in der Kirche, der Schule, der Jugendbewegung, der Hausmusik, im Rundfunk. Man baut Instrumente aus alter Zeit, Cembali, Blockflöten, Gamben, Fiedeln und dergleichen. Eine Unmenge von Noten wird in populären Ausgaben veröffentlicht. Immer mehr Werke und Stile werden „wiederbelebt", häufig unter kräftiger Nachhilfe der Reklame. Eine „Renaissance" folgt der andern. Es gibt teils gewachsene, teils gemachte Renaissancen Bachs, Palestrinas, Händels, Schützens, Verdis, Offenbachs. Man möchte beinahe fragen, was heut nicht wiederbelebt wird. Dabei handelt es sich primär keineswegs um Wiederweckungen infolge innerer Verwandtschaft. Gewiß sind auch die Verwandtschaften der Epochen von Wichtigkeit, vor allem aber sind die Renaissancen zu deuten als Teilformen jenes großen Gesamtprozesses, der allgemeinen Historisierung. (Auf die Eigenart der musikalischen Renaissancen im Unterschied zu denen in anderen Kulturgebieten kann hier nicht näher eingegangen werden. Daß sie verhältnismäßig spät eintreten, liegt vor allem an der Gegebenheits- und Notierungsweise der Musik und der damit zusammenhängenden geringen Überlebensfähigkeit.)

Auch die Art und Weise der Reproduktion hat sich infolge der Historisierung gewandelt. Ebenso wie in der Wissenschaft und den Editionen wird besonders seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts das Ideal der historischen Treue mehr und mehr herrschend. Man möchte die alten Werke möglichst in ihrer ursprünglichen Artung wiedergeben; der „Dienst am Werk" ist dabei teils Grund, teils Rechtfertigung. Es wird zur Selbstverständlichkeit, daß man bei öffentlichen Aufführungen alter Musik auch entsprechende alte Instrumente verwendet. Man scheut sich vor Veränderungen und Bearbeitungen, vor „subjektiven Zutaten" und dem „Hineintragen des eigenen Geschmacks". Man rückt weit ab von der unhistorischen Naivität früherer Praktiker und Herausgeber. Die Geschichtswissenschaft gewinnt dadurch große Bedeutung für die Praxis, daß sie die alten Werke „einwandfrei herausgibt" und die originale Aufführungspraxis erforscht.

Und wie die Reproduktion ist auch das Neuschaffen weithin historisiert. Viele schreiben archaistisch, primitivistisch, exotisch, „im alten Stil" (auch ohne es im Titel

zu vermerken), für alte Instrumente, z. B. für das Cembalo, in alten Formen und Gattungen. Mittelbar hat sich die Historisierung auf die Bedeutung der Komposition im Rahmen der Musikkultur ausgewirkt sowie auf ihre Produktivität und wirtschaftlich-soziale Lage. In tiefen Zusammenhängen scheint sie mit manchen Kompositionsstilen zu stehen, z. B. mit der Entwicklungsmusik, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausbildete, parallel zum großen Aufstieg der Historie, des historischen Bewußtseins und der Entwicklungsidee in den Natur- und Geisteswissenschaften, der Biographie, dem Drama und Roman usw.

4.

Alle diese Formen der Historisierung, die durch den Fortschritt des historischen Bewußtseins mit bedingt worden sind, wirken wiederum auf dieses zurück. Sie bereiten den Boden dafür, daß historische und historistische Anschauungen von den Eliten auf weite Kreise absinken und vielfach zu Gemeinplätzen werden. Fast jeder nimmt heute teil an dem Gerede über den verschiedenen Geist und Geschmack der Zeiten, über das Zeitgemäße, den Gegensatz der Generationen und dergleichen.

Wir gewöhnen uns daran, Musik historisch zu hören, als Ausdruck ihrer Schöpfer und Epochen, als Glied in der Geschichte, als Musik etwa des Barock oder des Rokoko. Wir hören und begreifen auch die Musik der Gegenwart historisch. Sie wird uns, kaum entstanden, schon zum historischen Erkenntnisobjekt. Die „moderne Musik" ist sehr vielen (und nicht nur Laien) fremd, fremder als alle heut gepflegte Musik der Vergangenheit. Und das naive Gefühl, auf dem Höhepunkt der Geschichte zu stehen, ist fast völlig geschwunden. Die älteren Geschichtsbilder verlieren immer mehr an Bedeutung, besonders in der Wissenschaft; so z. B. der Fortschrittsgedanke, die klassizistische Anschauung von den klassischen Blütezeiten und den nicht klassischen Verfallsperioden, der Glaube an ein goldenes Zeitalter in der Vergangenheit und dessen Wiedererneuerung in der nächsten Zukunft. Anschauungen wie die Lehre vom spezifischen Kunstwollen treten an ihre Stelle. Mit der fortschreitenden Historisierung entstehen relativistische und historistische Standpunkte oder Standpunktslosigkeiten und verbreiten sich immer weiter, auch wenn sie vielfach für überwunden erklärt werden.

Die Einsicht in die Vielfältigkeit und Grundverschiedenheit der Stile und Musikanschauungen macht sehr deutlich, daß der größte Teil besonders des systematischen Musikwissens keineswegs überhistorisch und allgemeingültig ist. Es wird zur Binsenwahrheit, daß die Formenlehre, Rhythmuslehre etc., etwa in der Art Riemanns, nur für einen Teil neuzeitlich-abendländischer Musik gelten; und daß die Kontrapunktlehre Musikideale verabsolutiert, die den Stilen Palestrinas bezw. Bachs nahestehen. In den intellektuellen Eliten bilden sich eigentümliche historistische Denkformen aus. Man betrachtet alles historisch, aber die historische Betrachtung selbst wird wiederum als geschichtlich gebundene in Frage gestellt. Ernster als je stellt sich das Problem, ob überhaupt allgemein verbindliches Wissen über wesentliche Dinge möglich sei. Aller Anspruch auf Objektivität und Allgemeingültigkeit wird fragwürdig. Ein historistischer Nihilismus ist heute nicht mehr nur drohende Gefahr, sondern weithin herrschend. Es kann dies an dieser Stelle nicht näher ausgeführt werden. Nur eines sei zum Schluß noch gesagt. Sehr deutlich zeigt sich gerade hier für jeden, der sich nicht vorschnell über Schwierigkeiten hinwegsetzt oder blind an ihnen vorübergeht, das Unheimliche in unserer Lage. Es gibt

mehrere Wege, sich mit ihm auseinanderzusetzen. Wir können ihm gegenüber die Augen schließen und es nicht sehen wollen; wir können unser Los beklagen und untätig andere Zeiten ersehnen; wir können uns utopisch und in Selbstüberschätzung gegen die übermächtige Entwicklung auflehnen. Oder wir können die Situation als gegeben hinnehmen und uns bemühen, aus ihr herauszuholen, was möglich ist. Ihre realistische Erkenntnis, die historische Selbstbesinnung und die Aufweisung jener Möglichkeiten werden von hier aus zu dringlichen Aufgaben.

Geschichte und Gegenwart

Hans Mersmann

1.

Die geläufigste und wohl auch brauchbarste Definition erklärt Geschichte als Sinngebung eines Vergangenen durch die jeweilige Gegenwart. Sinngebung: das ist deutlich und verschwommen zugleich. Deutlich ist die Peripherie des Begriffs; sie läßt klar erkennen, daß wir der Vergangenheit gegenüber zur Aktivität verpflichtet sind, daß ein Entwicklungsraum sich mit der Beziehung auf die jeweilige Gegenwart ständig und fließend verändert. Die Sinngebung selbst bleibt im Dunkel; mittelbar ist sie Ordnung, Beziehung, immer erneute Aufschichtung des historischen Materials.

Für Geschichte, auch für die Musikgeschichte ist die Sinngebung der Vergangenheit ein geistiger Akt, für die Kunst selbst aber eine schöpferische Auseinandersetzung. Solange die Entwicklung einer Kunst auf der gesicherten Bahn eines Stilablaufs liegt, hat sie keinen Grund, sich um vergangene Epochen zu kümmern. Erst wenn die Tragkraft des eigenen Bodens nachläßt, sucht sie einen Halt außerhalb ihrer selbst. Archaistische, also ausgesprochene historisierende Strömungen in der Musik des 19. Jahrhunderts gibt es etwa von Brahms an; sie verstärken sich bei Mahler und Reger.

Durchbruch und Festigung eines neuen Stils ist noch nicht Gegenwart, sondern ist Vergangenheit und Zukunft zugleich. Daher am Anfang der jungen Kunst neben allen vorwärtsdrängenden Kräften auch eine vielfältige Beziehung zur Vergangenheit. Diese Beziehung erscheint uns heute ganz unsystematisch; sie erstreckt sich etwa bei Hindemith ebenso sehr auf das 18. und 17., wie gelegentlich auch auf das 16. Jahrhundert. Man hat das Auftreten solcher historischen Nähen wohl stark überschätzt. Ihre negative Bedeutung: die zunächst entschiedene Abkehr vom 19. Jahrhundert ist wichtiger, als die positiven Berührungen mit vergangener Kunstübung. Diese liegen mehr außen: das Streifen fremder Kulturen, die Exotik in der Musik, die etwas perverse Vorliebe für Negerplastik und ähnliche Tagesströmungen der Kunst.

Mit der Klärung und stilistischen Beruhigung der neuen Musik haben die alten Schlagworte ihre Bedeutung verloren. Futurismus und Archaismus treten in gleicher Weise zurück; ein Entwicklungsweg beginnt, sich abzuzeichnen. Wenn jetzt etwas eingeschmolzen wird, so ist es stilistisch wieder das 19. Jahrhundert. Das ist solange nicht Reaktion, sondern eine natürliche, an allen Stilwenden wiederkehrenden Entwicklung, als sich die innere Haltung der Musik dadurch nicht verändert. Was übrig bleibt, ist

ein neu erwachtes Interesse an der Vergangenheit, ein Wille zu lebendiger Historie. Für die Musik spielt diese Einstellung von jeher eine ganz andere, größere Rolle als in den andern Künsten. Denn „Sinngebung des Vergangenen durch die Gegenwart", das bedeutete für sie ja immer schon die Bachausgabe von Liszt oder Bülow, Reger oder Busoni.

2.

Damit stehen wir inmitten eines Fragenkreises, der uns heute nicht ohne Grund außerordentlich beschäftigt. Das Thema: Historie und Gegenwart ist in ganz anderm Sinne aktuell geworden. Es handelt sich nicht mehr darum, ob Strawinsky im Stile Pergolesis oder Hindemith im Stile Händels komponiert, sondern aus der inneren Verbundenheit unserer Zeit heraus ist uns heute der gesamte Komplex der vorbachischen Musik in einem nie gekannten Grade lebendig geworden. Früher waren Bach und Händel isolierte Einzelerscheinungen in unserer Musikpflege, die im engeren Sinne erst mit Haydn begann, jetzt wenden wir uns mit einer oft weit über das Ziel hinausschießenden Überschätzung den kleinen und kleinsten Musikanten des 17. und 18. Jahrhunderts zu.

Man kann diese Liebe zur alten Musik kaum als eine glückliche bezeichnen. Denn sie krankt an zu vielen und zu tiefen Mißverständnissen. Aus der Sinngebung ist eine Vergewaltigung geworden. Wir haben die alte Musik, um sie uns zugänglich zu machen, aus den drei entscheidenden Zusammenhängen herausgelöst, in denen sie lebte, wir haben sie aus ihrem durch die Noten gegebenen Klangbild, aus ihren durch die Instrumente der Zeit gegebenen Darstellungsbedingungen und schließlich aus ihren kulturellen und soziologischen Bindungen herausgeschnitten.

Es bleibt erstaunlich, in wie geringem Grade bei der Flut von Neuausgaben alter Musik, mit denen der Musikalienmarkt noch immer überschwemmt wird, das Problem des Klangbildes heute erst gelöst ist. Ein Generalbaß aus der Zeit um 1700 wird zwar nicht mehr durchweg im Brahmsschen Klaviersatz ausgesetzt, wie dies bis vor einiger Zeit selbstverständlich war, aber Phrasierung und Dynamik leiden noch unter den gleichen, tiefen Mißverständnissen wie früher. Es soll hier nicht noch einmal über Einzelheiten gesprochen werden, mit denen sich gerade unsere Zeitschrift eingehend beschäftigt hat. Hier handelt es sich nur um den Kernpunkt. Früher war es selbstverständlich, daß der Musiker, der seine Stimme phrasierte, dabei seinem Instrument eben so gerecht wurde, wie der Musik überhaupt, die er vor sich hatte. Heute erleben wir in einer überwiegenden Zahl von neuen Ausgaben eine Phrasierung, die aus der Bogentechnik herauswächst, aber den kleinsten musikalischen Organismus zerschneidet. Ebenso schlimm verhält es sich mit der Dynamik, die den großen, ungebrochenen Fluß mancher alten Musik willkürlich zerschlägt. Alle diese Entstellungen wiegen mindestens ebenso schwer wie das Problem des Generalbasses. Riß dieser immer wieder eine Kluft zwischen dem Wissenschaftler und dem praktischen Musiker auf (der eine machte stilgeschichtlich einwandfreie, aber künstlerisch unmögliche Bearbeitungen, der andere das Gegenteil), so scheint heute diese Kluft sich viel mehr dem Musikpädagogen gegenüber aufzutun. Denn der ist es, der die Stimmen phrasiert und „einrichtet" und so die Ausgabe mit seinem (wenn möglich berühmten) Namen deckt.

Von den beiden andern angeführten Gesichtspunkten ist die Frage des Instruments die leichtere. Hier ist unsere Empfindlichkeit einigermaßen gewachsen, hat die intensivere

Beschäftigung mit alter Musik zugleich zu einer Wiedergeburt des Cembalo, der alten Orgel, der Blockflöte, teilweise auch der alten Streichinstrumente geführt.

Mit der Frage nach den gesellschaftlichen und kulturellen Bindungen der alten Musik treten die letzten und tiefsten Mißverständnisse in unsern Gesichtskreis. Ein Divertimento von Michael Haydn ist im Konzertsaal genau so unmöglich, wie ein Messensatz von Josquin. Das Werk verliert durch diese gewaltsame Einbeziehung in unsere heutigen Musizierformen nicht nur Farben, Zusammenhänge, sondern es wird in seinen ursprünglichen Daseinsbedingungen letzten Endes völlig zerstört. Ein alter, polyphoner Vokalsatz, von einem großen gemischten Chor konzertmäßig aufgeführt (die Wiedergabe mag sogar relativ rein sein): das bleibt eine artistische, also rein ästhetische Angelegenheit. Auch eine kleine Gemeinschaft musizierender Menschen kann diese tiefen Mißverständnisse nur teilweise beseitigen; das Letzte, Entscheidende fehlt: die Musik als Funktion des Gottesdienstes. Für die Instrumentalmusik kann eine Erneuerung der Hausmusik viele Mißverständnisse beseitigen. Alle die Frühformen der Kammermusik bis zum Divertimento, welche der Konzertsaal zerdrückt, können in einer privaten Musikpflege ihren alten Sinn wiedergewinnen.

3.

Warum hat man darüber beim Haydnjubiläum so wenig gesprochen? Bisher war von Geschichte als einer inneren Nähe der Gegenwart zu irgendeiner Epoche der Vergangenheit die Rede. Wir vergaßen, daß die Geschichte in unserer Zeit aber zum großen Teil vom Kalender gemacht wird. Daß jedes Jubiläum zu einer plötzlichen Flut von Aufführungen, die ebenso lautlos und schnell verschwinden, wie sie gekommen sind, und zu einer gigantischen Literatur führt. Wenn in all dem ein Sinn wäre, so läge er einzig in einer produktiven Auseinandersetzung mit dem Objekt. Sie müßte, getragen von dem Verantwortungsbewußtsein der Gegenwart, die lebendigen Beziehungen zur Geschichte untersuchen, müßte das fließende, ständig wechselnde Verhältnis der Epochen zueinander neu formulieren. Das haben die Musiker bei Haydn aber genau so wenig getan, wie bei Goethe.

Das 19. Jahrhundert sah in Haydn den naiven Programmusiker der „Schöpfung", den „Papa Haydn" und später vor allem den Vorläufer Beethovens, den Schöpfer des Streichquartetts und der großen heroischen Symphonie. Daß man dabei, wenn man von Haydn sprach, lediglich seine Spätwerke meinte, von etwa hundertfünzig Symphonien ein Dutzend, von den Quartetten und Klaviersonaten ähnliche Bruchteile, das kam schon deshalb nicht in das Bewußtsein, weil die unbekannten Werke zum größten Teil noch in Archiven schlummern und eine Gesamtausgabe noch in ihren Anfängen steckt.

Diese großen Spätwerke Haydns sind uns fester Besitz. Sie kehren regelmäßig in den Konzertprogrammen wieder und geben das Bild des späten Haydn, der im Ringen um die große Form, um die thematische Arbeit in erster Linie der Vorläufer Beethovens bleibt. Er ist es, der, besonders in seinen Streichquartetten, den Entwicklungsgedanken in der Instrumentalmusik am frühesten und klarsten formulierte. Aber gerade diese Spätwerke sind zwiespältig, oft innerlich unvollendet, Übergang zu einer neuen, vorgeahnten, aber noch nicht völlig erreichten Entwicklungsstufe. Diese Werke mußten im Mittelpunkt des Interesses des 19. Jahrhunderts stehen. Denn sie waren der Weg zu ihm.

Unsere Zeit aber hätte in ihrer Jubiläumsgeschäftigkeit wenigstens eine Entdeckung machen können: den frühen Haydn, den jungen Kapellmeister im Esterhazischen Schlosse, zumal eine solche Entdeckung durch ein paar Neuausgaben schon vorbereitet gewesen wäre. Was uns hier entgegenspringt, ist eine frappante Ähnlichkeit der historischen Situation. Die Grundlagen eines neuen Musikstils waren geschaffen. Sein Wegbereiter war Stamitz; er spielt historisch eine ähnliche Rolle, wie vielleicht Arnold Schönberg heute. Haydn hat um diesen neuen Stil nicht mehr zu kämpfen. Er besaß ihn bereits. Auch er schrieb „Gebrauchsmusik": Divertimenti zur Tafel oder zur Unterhaltung der Gäste, Symphonien für das abendliche Konzert, Trios und vor allem Streichquartette für den Privatsalon des Fürsten, der selbst mitspielte. Die Musik, die hier gemacht wurde, bewahrte ihre Lebensnähe schon durch die Gesetze ihres Verbrauchs, durch die Anpassung an die Gesellschaft, für die sie bestimmt war. Unmerklich wurde aus dem Handwerker der Künstler, aus dem Kammerdiener der große Meister. Als der alte Haydn aus London zurückkam, war er auch in seiner Heimat berühmt. Er war eine künstlerische Persönlichkeit im Sinne des 19. Jahrhunderts geworden. Diese Entwicklung müßte uns interessieren; denn sie umschließt, rückläufig gesehen, ein wichtiges Stück Gegenwart.

4.

Es ist etwas peinlich, aber doch wohl notwendig, noch über Goethe zu sprechen. Es geschieht auch hier nur, um die Fragestellung zu untersuchen. Die Musiker suchten sich von Goethe den kleinen Ausschnitt, von dem sie meinten, daß er sie beträfe. Vielleicht hätten sie auch von diesem Ausgangspunkte mehr finden können. Statt seiner Tonlehre, die doch nur eine private Angelegenheit ist, würden seine Theorien über die Musik im Singspiel, wie sie etwa der Briefwechsel mit Kayser, dem Weimarer Kapellmeister, enthält, vom Blickpunkt unserer heutigen Opernästhetik aus interessieren.

Goethe und die Musik: nicht eine feste, meßbare Größe, wie oft dargestellt, sondern Symbol einer großen mehrfachen Wandlung des Menschen und seines Werkes. Sie beginnt mit spontaner Nähe, mit der Unmittelbarkeit des Volkslieds, geht dann in die kühlere, gelassene Duldung über, die in der Musik eine der dienenden, dekorativen Künste sieht, und schlägt dann am Ende nochmals in leidenschaftliche, aus der Totalität seines Wesens hervorbrechende Bejahung um.

Gerade in diesem Wechsel des Verhältnisses aber liegt ein Entwicklungsgesetz, das in diesem Ausmaß nur Goethe in sich umschließt und das in der Musikgeschichte, wiederum in frappanter Ähnlichkeit, ebenfalls erkennbar wird. Konventionelle Gesellschaftslyrik – überschäumende elementare Kraft – durchbrechende, anfangs rhapsodische, dann immer mehr zur Gestaltung hindrängende Subjektivität, Ausdruck, Bekenntnis – Beruhigung, Objektivierung des Ausdrucks, klassische Ausgewogenheit der Form – Durchbruch einer romantischen, in kosmischer Metaphysik verbundenen Weltanschauung, Weitung und Auflösung der Formen, tönende Farbigkeit – Synthese des gesamten Entwicklungsraumes, Rückkehr und zugleich neue Bindung, höchste geistige Abstraktion und zugleich eine fast primitive Sinnlichkeit. Wie nahe liegt hier Beethoven, von dem Gesetz dieser inneren Periodizität aus gesehen! Auch sein Werk ist Spannung und zugleich Synthese zweier Jahrhunderte, mit einer merkwürdig ähnlichen Lagerung der einzelnen Entwicklungsräume, Gesellschaftsdichtung und frühe konventionelle Sonatinenmusik, Sesen-

heimer Lyrik und das Klangerlebnis der ersten Sonaten, Werther und Pathétique, Iphigenie und Fünfte Symphonie, kosmische Dichtung und die späten Klaviersonaten, der Zweite Faust und die letzten Quartette, das sind die Berührungen.

Das verdichtet sich zu der Idee Goethe, dem großen geistigen Kernpunkt deutscher Kultur um 1800. Diese Idee ist wohl auch für den Musiker noch wichtiger als das lyrische Werk. (Dieses wäre einmal von der andern Perspektive aus zu sehen. Nicht: die Vertonung Goethes als Markstein in der Musikgeschichte, sondern: die geistigen und dichterischen Inhalte in ihrer verschiedenen Spiegelung durch die Musik.) Denn mit dieser Idee hat sich in irgendeiner Form das ganze 19. Jahrhundert auseinandergesetzt. Sie lag über diesem Jahrhundert als ein großes Erbe, das zu tragen war, über seiner Literatur ebenso wie über seiner Musik. Unsere Aufgabe aber wäre nicht die jubiläumsbegeisterte Erkenntnis innerer Nähe, sondern klare Abgrenzung, vielleicht sogar Abstoßung. Denn dies eine lehrte er uns: Kunst nicht als abseitige, isolierte Äußerung, sondern als Funktion eines Ganzen zu begreifen, als kleinen Ausschnitt aus der Totalität des Lebens, dem sie verbunden bleibt.

Morphologie der deutschen Romantik

Werner Danckert

In der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wird nahezu das ganze Abendland von einer „romantischen" Bewegung ergriffen; dennoch entfaltet sich kein romantischer Stil gesamteuropäischer Prägung. Romantik als Lebensverfassung ist sicherlich ein rein deutscher Gehalt. Der französische romantisme, „la jeune France" genannt, der sich als „Liberalismus in der Literatur" ausgibt, ist tatbereit, wirklichkeitsnahe bis zu orgiastischer Grellheit; die deutsche Romantik ist das große Zurück, die Flucht in den Traum, die Wollust des Entwerdens. Delacroix, Guéricault, Balzac und Victor Hugo sind politische Naturen, Berlioz ein Vitalist. (Der entschiedene Gegensatz der beiden Welten wird durch die hübsche Anekdote vom Taktstocktausch zwischen Mendelssohn und Berlioz sinnbildlich erleuchtet: der Deutsche überreicht sein zartes Stäbchen, der Franzose einen klobigen Eichenknüppel als Gegengeschenk.)

Hier handelt es sich nicht nur um zwei auseinanderstrebende Verzweigungen eines gemeinsamen Kunststammes, sondern um wurzelhaft geschiedene Geisteslagen. Der geschichtliche Zusammenhang erschließt das Problem. Die deutsche Romantik ist der unmittelbare Widerhall der großen Erfüllungszeit, ist Ausmündung der Klassik; der französische romantisme hingegen geht aus der empfindsamen Bürgerkunst der Revolution hervor (Grétry ist ihr musikalischer Hauptrepräsentant). Die deutsche Romantik verkörpert eine mächtige innere Schicksalswende, die Kunst des jungen Frankreich erscheint wie eine Kräuselung der Stilgeschichte jenseits ihrer organischen Entfaltung. Die französische Revolution hatte die höfischen Ideale und mit ihnen zugleich die ewig-klassizistische, beharrende Geist-Kunst des ancien régime gestürzt; zurück blieb der rohe Naturgrund, der sich dem logozentrischen Menschen des Westens sogleich auftut, wenn er die unverrückbaren Idole des Masses und der Klarheit preisgibt. Klassizismus und Naturalismus sind die beiden polarischen Entfaltungsmöglichkeiten französischer

Kunst; ihr Wechselspiel ist auch in älteren Epochen der französischen Kulturgeschichte offenbar: fast möchte man sagen, die klassizistische Formfreude des Westromanen sei ein beständiger künstlicher Gegengriff zum vitalen Naturalismus, eine geistige Ordnung, deren „wandellose“ Dauerformen jene Spannung gleichsam verewigen.

Die deutsche Klassik des 18. Jahrhunderts erwächst nicht in solch einem geistigen Spannungsfelde, in solch einer fast preziös anmutenden Sphäre wie die klassizistische Dichtung von Corneille bis auf Molière, die musikalische Zierkunst von den Gaultiers bis auf Rameau. Ihr fehlt vor allem das vorbestimmte gesellschaftliche Klima: sie erschafft sich ihren Wirkungsraum, während der französische Künstler ihn voraussetzt, sie bildet, wenn jener darstellt. Die deutsche Wesensart unterwirft sich nicht bedenkenlos objektiven Normen, unwandelbaren Massen und gesellschaftlichen Verbindlichkeiten. Denn heilig ist ihr vor allem das dynamische Gesetz des inneren Selbstes. Die deutsche Klassik ist der höchst einmalige, unwiederholbare Versuch, innere und äußere Gesetzlichkeit des Kunstwerks in harmonische Übereinkunft zu bringen.

Der deutsche Klassiker – Goethe, Haydn und Mozart, Schiller und Beethoven – gestaltet fürs erste subjektiv, vom Ich ausgehend; zum anderen aber glaubt er, daß die subjektive Regel zugleich objektives Gesetz bilde. Darunter ist nun keinesfalls die starre, prästabilierte Harmonie des Barock zu verstehen (ihr musikalisches Symbol: der Generalbaß), sondern ein lebendiges Wechselverhältnis. Der Mensch ist ein Mikrokosmos, der Kosmos soll Makro-Anthropos werden. So ist die Formgebung des klassischen Künstlers zugleich individuell und typisch. Das Individuelle brachte der Sturm und Drang: Gefühlsdynamik, psychologische Gestaltung; die Typik ist Vermächtnis des Barock: alle klassischen Rahmenformen sind übernommen! Darum erscheinen die ästhetischen Lösungen des Klassikers stets als Grenzfälle, errungen unter diesem Doppelaspekte. Der klassische Mensch ist Individualität und zugleich „Weltbürger“, Mitglied einer idealen Demokratie. In seiner eigenen Brust findet er das sittliche Gesetz seines Wirkens, aber dieses Gesetz ist zugleich für alle Geistwesen verbindliche Regel. Die Welt fängt im Menschen an, sie ist anthropomorph im höchsten Sinne.

Diese Doppelheit von individuell getöntem Gehalt und typischer Form zur Übereinkunft zu bringen ist die idealistische Situation des Klassikers. Er vertraut dieser Übereinkunft, so wie er die Harmonie zwischen Persönlichkeit und Menschheitsgemeinschaft nicht preisgibt. Es war keine leichte Aufgabe, diesen zuversichtlichen Glauben zu bewahren, ihn gegen alle Widrigkeiten des Schicksals durchzusetzen. Es bedurfte hoher moralischer Kraft, die heraufbeschworenen Kräfte des Gefühls, des Individuums, dem Nomos der Menschheitsidee unterzuordnen. Keine abendländische Klassik hat sich ihren Wirkungsspielraum so mühsam erkämpfen müssen wie die letzte, die deutsche, die weltbürgerliche.

Kein romantisches Künstlergeschlecht des Abendlandes steht daher in so fühlbarem Gegensatz zur vorangehenden Klassik wie die deutsche Romantik. Eine bedeutsame Wende der nationalen Geistesgeschichte verbindet sich hier mit einer gesamteuropäischen Stufe: mit dem endgültigen, unerhört raschen Aufstieg des Bürgertums, des realen Bürgertums, des Bürgertums im Selbststande! Die deutsche Bürgerlichkeit des 18. Jahrhunderts war im wesentlichen immer noch höfisch überformt; als Bildungsideal galt ihr der galant-homme. Selbst der Humanitätsgedanke der Klassiker erweist sich

letzthin als ein idealer Aristokratismus, denn es handelt sich ja nicht um die konkrete, empirische Menschheit, sondern um die ideale Gemeinschaft der Gebildeten. (Eine geistesgeschichtlich aufschlußreiche Parallele: die englische Aristo-Demokratie mit dem heute noch gültigen Leitbilde des gentleman.)

Demgegenüber bedeutet die deutsche Romantik Bürgerlichkeit kat exochen: nicht so sehr der Absicht nach, umso mehr hinsichtlich der Auswirkung. Die romantische Blickwendung auf Gefühlslagen und seelische Vorgänge führt zur Entwertung des Tektonischen, zur Problematik der Form, zur Abspaltung des Handwerklichen vom erfüllenden Gehalte. Nicht daß es dem romantischen Künstler an „Idealismus" gefehlt hätte! Ganz im Gegenteil: er war zu idealistisch, idealistisch bis zur Verstiegenheit. Stets auf der Suche nach wunderbaren, irrationalen Grenzfällen des Erlebens, beraubte er sich der Möglichkeit, ein Vorbild zu errichten, eine Sphäre zu bilden. Letzthin wirkte die Romantik entformend, zurückleitend zur Gestaltlosigkeit; man hat diese regressiven Züge wohl stets lebhaft empfunden, obwohl sie sich einer kursorischen Stilanalyse nicht ohne weiteres erschließen.

Der Romantiker nimmt das klassische Tonartgefüge als Gehäuse, ohne die innewohnenden Gehalte vorbehaltlos anzuerkennen, aber auch ohne die Kraft, es seinen Impulsen restlos anzugleichen. Das Gehäuse bedeutet ihm Schutz und Geborgenheit; er kann sich jederzeit dahin zurückflüchten, wenn seine phantastischen Reisen ins Reich des Wunderbaren sich als Traumbilder erweisen.

In dieser Entwirklichung, Flucht vor der Wirklichkeit, liegt der Schwerpunkt des Romantischen. Man sucht metaphysische Tiefen und verzweifelt im gleichen Augenblick an der Möglichkeit, das reale, gelebte Dasein mit metaphysischem Gehalte zu erfüllen. Das beglückende Erlebnis der Weltverbundenheit, der Ich-Entgrenzung, bleibt Illusion. Die Kunst wird zur Gefühlsoase in der Wüste der Alltäglichkeit. Das isolierte Gefühl erhebt sich zum einzig gültigen Evidenzerlebnis, zum Prüfstein metaphysischer „Echtheit". Der Vorstoß zum Unbedingten bleibt unwirksam, denn alle Entgrenzungsversuche führen letzthin doch nicht über die Ich-Sphäre hinaus. Die farbigen Klangwunder, die verwegenen Vorstöße ins Nachtreich des Unbewußten leiten nur allzurasch wieder zurück ins biedermeierliche Idyll. Man liebt die Nachtpfade ins Absolute – nicht zufälligerweise blüht der Okkultismus! – und übersieht, daß auch im übergreifenden Kosmos Stufen bestehen, die nicht zu überspringen sind.

So ist Gespaltenheit ein Urphänomen des romantischen Erlebnisses. E. Th. A. Hoffmann und Louis Ferdinand, der Preußenprinz, sind Schizoide von hohen Graden. Der frühromantische Mensch, noch dem Rationalismus des 18. Jahrhunderts nahe, spürt zwischen gemeiner Wirklichkeit und verklärter Traumwelt eine unüberbrückbar tiefe Kluft. Erst die hochromantische Generation – Schubert, Weber – gewinnt ein näheres Verhältnis zur Realität: ihr ist innerhalb der romantischen Entfaltung die Mittagshöhe der Erfüllung anvertraut. Namentlich bei Schubert, dem Bauernfeldt „die rechte Mischung von Idealem und Realem" nachrühmt, wird die Weltabgeschiedenheit durch ein pantheistisches Naturgefühl gemildert. Weber hingegen überwindet mit heroischem Elan seine von Grund auf tiefer angelegte Gebrochenheit (die Gebrochenheit des sentimentalischen Menschen). Mendelssohn und Schumann endlich bringen den spätromantischen Stil zu Ende: hier formelhafte Glätte, dort angstvolles Sichmühen um das zeugende Erlebnis,

ein oftmals künstliches Anfachen des schöpferischen Funkens zur schnell wieder verlöschenden Flamme.

Jetzt wird eine Grundschwäche romantischen Künstlertums offenbar: die scharfe Scheidung von Inspiration und Technik, Einfall und Verarbeitung. Der Romantiker ist der Dilettant des Unbewußten. Statt zu begreifen, daß auch höhere, transempirische Bewußtseinslagen sorgsamer Pflege bedürfen, daß die Schöpferkraft in der stillen Magie des Vorbildes am besten gedeiht, vergeudet er unablässig lebendiges seelisches Kapital, immerfort auf der Jagd nach Einfällen, nach plötzlichen Erleuchtungen. Aber man lebt nicht von „Einfällen"; auch der stärksten Vitalität droht Erschöpfung, wenn sie das anvertraute Pfund nicht wuchern läßt. Der immer erneute Rückgriff auf die persönliche Gefühlssphäre, die allzu rasche Entgrenzung des Ich bedeuten unweigerlich ein Aufzehren der vitalen Substanz. Um den Verlust auszugleichen, greift der romantische Musiker zum Genre, zur literarischen Assoziation: Der Dichter spricht, indem er bürgerliche Gefühlslagen ins Transzendentale ausweitet. Hinter den Davidsbündlertänzen verbirgt sich „ein ganzer Polterabend", in den Novelletten kommt die enthusiastisch verehrte Braut „in allen möglichen Lagen und Stellungen vor". So bekennt gewiß kein naiver Realist, sondern ein idealistischer Schwärmer, der sich die Phantasie von Spannung und Sehnsucht beflügeln läßt, jeder konkreten Erfüllung aber scheu aus dem Wege geht. Seit der Romantik verbindet sich mit dem Worte „Idealismus" in Deutschland unlöslich der Beigeschmack der Verstiegenheit, der Entwirklichung.

Wenn vollends kleinbürgerliche Epigonen sich der Requisiten bemächtigen, so entsteht ein pseudoromantisches Genre: die realistische Schaueroper, die hausbackene Ballade. Marschner und Löwe begründen diesen vormärzlichen Realismus, der im Grunde nur eine Verbrämung alten Aufklärertums bedeutet, ein überaltertes Vermächtnis des 18. Jahrhunderts. Liszt und Wagner überwinden rasch diese Zwischenstufe, befeuert von sinnverwandten Strebungen der jungfranzösischen Schule. Der geniale Virtuose, der geniale Regisseur: zwei Repräsentanten des politisch gesinnten, tatbereiten Jungdeutschland, betreten die Bühne der Geschichte. Die romantische Tragödie ist zu Ende gebracht. Nur die Versatzstücke bleiben; ihrer kann sich fortab bedienen, wer immer mag. Nur zu gern ergreift ja gerade der naturalistische Künstler fremdes Leben, um sich Fülle und Macht seiner Vitalität zu erweisen. Das Zeitalter der Transkriptionen verstand es wohl, romantisches Sehnen ins Orgiastische umzumünzen, romantische Verlorenheit als handfesten Pessimismus zu instrumentieren. Aber keine Kunst der Übersetzung vermag über den Bedeutungswandel der Gehalte hinwegzutäuschen. Nicht die Gebrochenheit des Sentimentalischen macht den Romantiker! Wohl zehren Brahms und noch Pfitzner bewußt von romantischen Stilvermächtnissen, aber ihr schöpferisches Agens entspricht dem naturalistischen Lebensgrunde: nie hätte ein Romantiker es gewagt, sich selbst altmeisterlich zu verklären! (Solche heroisch sentimentalische Vereinsamung liegt im „Personaltypus" eines Künstlers vorgebildet, in einer nahezu „überzeitlichen" Erbanlage; von ihrer Deutung, die sich kursorisch nicht übermitteln läßt, handelt mein Buch „Ursymbole melodischer Gestaltung".)

Romantische Gebrochenheit hingegen ist der Ausdruck einer einmaligen, durchaus zeitlich gebundenen Situation. Ihren Sinn erleuchten heißt morphologisch

denken, heißt Geschichte als ein Lebensschicksal verstehen. In der Romantik liegt ein geheimes Bewußtsein vom „Sündenfall" menschlichen Schöpfertums. Die Unschuld des Werdens ging verloren, als der klassische Mensch – Heros der Selbstbeschränkung – sich entschloß, den unendlichen Strom des Lebens zwischen endlichen Formen einzudämmen. Das Gebrochene der Romantik offenbart sich nun darin, daß sie diese Meisterschaft und Hybris der Verwirklichung, dieses „In-Form-Sein", nicht mehr für sich selbst aufzubringen vermag. Die Entelechie des Kulturlaufs hat die Individuen freigesetzt, die Lebenskurve wendet sich nach dem Gipfel, die Entformung beginnt. Und den Schaffenden selbst, den Vereinsamten, befällt jenes seltsame Erlebnis der Verlorenheit, des freibeweglichen Schwebens im leeren Raume, das uns aus ungezählten Bekenntnissen des romantischen Künstlergeschlechts entgegenklingt. Darum strebt die vereinsamte Seele sehnsüchtig zurück ins Dunkel, in die Geborgenheit des frühen Daseins, ins Mittelalter, in die Heimat, in Traum und Tod.

Kirchenmusik

Nachdem wir uns in den letzten Heften mit protestantischer Musik beschäftigt haben, beginnen wir heute eine Diskussion über katholische Kirchenmusik. Der in gemeinsamer Arbeit der beiden Verfasser entstandene Aufsatz ist als Basis für eine Reihe von weiteren Veröffentlichungen gedacht.

Katholische Kirchenmusik

Walter Berten - Eigel Kruttge

Die offizielle Meinung

„Die vornehmste unter diesen Sorgen ist zweifellos die, daß wir die Würde des Gotteshauses zu wahren und zu fördern haben . . . dort muß das christliche Volk . . . beim öffentlichen feierlichen liturgischen Gottesdienst am gemeinsamen Gebet der Kirche teilnehmen. Nichts darf also im Heiligtum geschehen, was die Frömmigkeit und Andacht der Gläubigen ablenken oder auch nur beeinträchtigen könnte.

Die Kirchenmusik muß also die besonderen Eigenschaften der Liturgie besitzen, vor allem die Heiligkeit und Güte der Form; daraus erwächst von selbst ein weiteres Merkmal, die Allgemeinheit. Sie muß den Charakter wahrer Kunst besitzen; sonst vermag sie nicht jenen Einfluß auf die Zuhörer auszuüben, den sich die Kirche verspricht, wenn sie die Musik in die Liturgie aufnimmt.

Aus diesen Gründen gilt der Gregorianische Choral so sehr als höchstes Ideal der Kirchenmusik, daß man mit Recht das allgemeine Gesetz aufstellen kann: Eine Kirchenkomposition ist umsomehr kirchlich und liturgisch, je mehr sie sich in ihrer Anlage, ihrem Geist und ihrer Haltung dem Gregorianischen Choral nähert.

Die Kraft der Liturgie ist unverbraucht

Die Kirche hat alle Zeit den Fortschritt der Künste gepflegt und begünstigt. Sie läßt zum Dienste der Religion alles zu, was der menschliche Geist im Laufe der Jahrhunderte an Gutem und Schönem hervorgebracht hat, vorausgesetzt, daß die liturgischen Gesetze immer gewahrt bleiben. Deshalb findet auch die neue Musik die Billigung der Kirche, da auch sie Werke von künstlerischem Werte, geistiger Disziplin und wirklicher Bedeutung aufzuweisen hat, die der kirchlichen Handlungen keineswegs unwürdig sind."

„Motu proprio" Pius X., vom 22. XI. 1903

Gesetz der Liturgie.

Wesentliches Kriterium für eine katholische Kirchenmusik ist – handwerkliche und künstlerische Qualität vorausgesetzt – Übereinstimmung mit dem Gesetz der Liturgie. Liturgie im Sinne der katholischen Kirche ist das geformte Leben der Gemeinschaft aus dem Geheimnis des Glaubens. Von diesem Lebenszentrum her wird auch die künstlerische Erscheinungsform gefordert und geprägt. Der Aufbau der Messe, die strenge Regel der Stundengebete, die Ordnung der Sakramente entsprechen in allen Erscheinungsbildern per accidens künstlerischen Gestaltungsprinzipien. Kennzeichnend im großen: der Rhythmus des Kirchenjahrs, Beispiel im einzelnen: der grandiose Aufbau der Gesamtliturgie in der Karwoche.

Die Liturgie, gesetzmäßige Form des Corpus Christi mysticum, zieht von jeher den künstlerischen Gestaltungswillen in ihren Dienst. Wir sind uns kaum mehr bewußt, daß das ganze Kunstschaffen des christlichen Mittelalters undenkbar ist ohne den tragenden Grund der Liturgie. Wir empfinden vielleicht noch die raumbildende Kraft der liturgischen Gemeinschaft in Kirchen und Kathedralen, spüren die Allseitigkeit der mitschwingenden künstlerischen Wirkung in der Farbigkeit von Mosaiken, Glasfenstern, Bildwerken und Gewändern.

Die künstlerische Zeugungskraft der Liturgie ist unverbraucht; ihre Gegenwärtigkeit ist nicht im historischen Geschehen aufgehoben. Ihre Existenz kann, paralell dem religiösen Bewußtsein einer Zeit, verdunkelt erscheinen, mehr oder minder intensiv erfaßt werden, aber der tragende Grund bleibt identisch. So gibt es innerhalb des Katholizismus kein wesenhaft Neues, wohl die Möglichkeit einer Erneuerung, einer Annäherung an die echten Quellen. Aber deshalb kann man nicht von einem „Neo-Katholizismus" sprechen.

Die vorbildliche Kirchenmusik.

Von allen Künsten hat die Musik die engste Verbindung mit der Liturgie erfahren. Im Gregorianischen Choral hat der liturgische Gedanke – gleichviel von welchen historischen Voraussetzungen aus – prägnante und adäquate Gestalt gewonnen. In der Zeit seines Werdens ist der Choral die maßgebliche und am weitesten entwickelte Musik; aber es liegt in der Eigenart seiner wesensmäßigen Verbindung mit der Liturgie, daß er sich nicht im Ablauf seines historischen Daseins erschöpft, sondern als lebendige Kraft durch die Jahrhunderte fortwirkt. Auch über die Liturgie hinaus: der Blick auf das Werden der Polyphonie, das Entstehen der abzweigenden volksmusikalischen Formen des Mittelalters, bestätigt, wie stark der Choral auf die außerkultische Musikentwicklung ge-

wirkt hat. Die musikalische Substanz des Chorals ist auch dort aufzuspüren, wo sie nur noch latent in Erscheinung tritt, bei Bach, bei Mozart. Nach der mehr äußerlichen Apperzeption gregorianischer Melodik in der romantischen Epoche, bei Liszt, hat erst die Neue Musik wieder eine tiefere Verbundenheit zum Choral gefunden.

Dem Schicksal der zeitweiligen Verdunkelung und Entstellung in Anschauung und Wiedergabe ist auch der Gregorianische Choral nicht entgangen. Dies kann nicht schärfer dokumentiert werden, als mit dem Hinweis auf die Editio Medicaea von 1614, die in der Entstellung und Verkümmerung des originalen Melos ein peinliches Zeugnis verlegerischer Geschäftstüchtigkeit ist, die sich fälschlich mit dem Namen Palestrina verbrämt.

Es bleibt dem Historismus des 19. Jahrhunderts vorbehalten, die Frage des Gregorianischen Chorals entscheidend wieder in Bewegung zu bringen. Die französische Benediktinerabtei Solesmes wird zum Sammelpunkt der Erneuerungsbestrebungen im Bereiche der Liturgie, des Chorals. Es charakterisiert die Zwiespältigkeit des 19. Jahrhunderts, daß zu gleicher Zeit der Irrtum der Editio Medicaea in einem offiziellen Neudruck sanktioniert, während er gleichzeitig durch die zähe und stille Arbeit der Benediktiner erst ganz entlarvt wird. Ein Zurückgehen auf die ältesten und reinsten Quellen – durch die in dieser Zeit ausgebildete historisch-philologische Methode erst möglich geworden – führt zu der heute entschiedenen Renaissance des Gregorianischen Chorals. Eine gegen viele Widerstände ankämpfende minutiöse wissenschaftliche Arbeit, leidenschaftlicher Säuberungswille erreicht das imposante Ergebnis, daß die Frucht dieser Arbeit, die Neufassung der Gregorianischen Melodien in der Editio Vaticana für den gesamten Bereich der katholischen Kirche verbindlich erklärt, die Editio Medicaea ausgeschaltet wird. Die Bedeutung dieser Reform erklärt sich aus der Situation, der sie entgegensteht: ein Absinken der Kirchenmusik in einen ihrem Wesen konträren Subjektivismus wird aufgehoben durch Weckung des Sinnes für objektive Gebundenheit; ein Zerfließen in billige Gestaltlosigkeit, sentimentale Unwahrhaftigkeit wird bekämpft durch die Forderung von Formqualität und Gesinnungsechtheit. Das Gefühl für die musikalische Substanz des Gregorianischen Chorals ist neu geweckt. Er rückt wieder in den Mittelpunkt des kirchenmusikalischen Geschehens.

Im Gregorianischen Choral sind in der formalen Bindung der Einstimmigkeit die verschiedensten Stilelemente aufgehoben, zur Einheit der Wirkung gebracht. Vom primitiven Ruf der großen Gemeinde bis zur kunstvollen Melismatik der Schola cantorum umschließt er die Vielfältigkeit der musikalischen Form in einem Geist. Daß die für die Wiederbelebung des Chorals entscheidenden Edikte in die ersten Jahre unseres Jahrhunderts fallen, steht in aufhellendem Zusammenhang mit dem Werden der neuen Musikgesinnung. Ihrer Forderung nach Objektivierung, Allgemeingültigkeit, Wahrhaftigkeit, Qualität entsprechen die Wesensmerkmale des Gregorianischen Chorals.

Musikfeste

Tonkünstlerfest in der Schweiz

Hans Ehinger

In diesen Wochen ist aus der Feder des Züricher Musikhistorikers A. E. Cherbuliez eine größere Publikation erschienen, die sozusagen eine Schweizerische Musikgeschichte darstellt. Der Verfasser verzichtet jedoch bewußt darauf, ihr einen Titel dieser Art zu geben; er nennt sein Buch „Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte". Und ähnlich wie Cherbuliez hat der Basler Privatgelehrte E. Refardt, der wohl gründlichste Kenner dieser Materie, sich wiederholt geäußert: eine schweizerische Musik im eigentlichen Sinne gibt es nicht; es sind wohl Ansätze dazu vorhanden, sie genügen aber keineswegs, von einem spezifisch schweizerischen Stil zu reden.

Aufgeschlossen sein, den Blick über die Grenzen hinauswenden, war von jeher eine Eigenschaft des Schweizers aus einer Notwendigkeit heraus geboren, da das Land abgesondert weder wirtschaftlich noch kulturell bestehen kann.

Die Musiker taten von Anbeginn nicht anders als die andern, wobei gleich gesagt sein muß, daß auf diesem Kunstgebiet die Schweiz bis anhin am wenigsten geleistet hat. Hodler, Böcklin unter den Malern, Gotthelf, Keller, Spitteler unter den Dichtern – ihnen ist kein Musiker an die Seite zu stellen, den einen, Ludwig Senfl, in früherer Zeit ausgenommen. Überblicken wir durch die Jahrhunderte die musikalischen Geschehnisse auf eidgenössischem Boden, so machen wir die Feststellung, daß in manchen Städten reger Betrieb geherrscht hat, daß tüchtige Kräfte überall tätig waren, daß der und jener Schweizer sich auch außerhalb des Landes einen gewissen Namen zu machen wußte – an Führergestalten hat es aber fast auf der ganzen Linie gefehlt.

So blieb es bis in die jüngste Vergangenheit, bis Huber, Hegar, Doret, Jaques-Dalcroze als Richtunggebende auftauchten, bis in der nächsten Generation in Suter, Andreae, Brun, noch später in Schoeck und Honegger, jüngstens in Beck Komponisten erschienen, die über die Landesgrenzen hinaus zu den Führenden zählen. Aber auch sie haben wohl im einzelnen typische schweizerische Motive verwendet, sind dem Feinhörigen vielleicht an der etwas kantigen, konzessionslosen Schreibweise erkenntlich – eine schweizerische Schule werden sie gleichfalls nicht bilden.

Und wollen es auch gar nicht. Je nachdem sie in der deutschen oder welschen Schweiz – Tessiner Komponisten gibt es kaum nennenswerte – geboren wurden, wenden sie ihr Augenmerk und ihre Neigung deutscher oder französischer Schule zu. Mehr noch als Vertreter anderer Gebiete des Kunst- und Geisteslebens, betrachtet sich der Schweizer Musiker als dem großen germanischen oder romanischen Stamme zugehörig.

So ist es denn weiter nicht verwunderlich, daß die Schweizer Komponisten an den Tonkünstlerversammlungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins stets regen Anteil genommen. Sehr oft wurde dabei auch ihr Schaffen einbezogen, und wenn nunmehr die 62. Tagung auf Schweizerboden stattfindet, so ist das nicht einmal eine Neu-

heit. Schon vor genau fünfzig Jahren, 1882, hat ebenfalls Zürich die Komponisten Deutschlands beherbergt, 1903 waren sie in Basel, 1910 nochmals in Zürich. Die Stadt am See ist somit eine der am meisten berücksichtigten überhaupt. Und wenn man weiß, daß außer den vier Malen in der Schweiz die Tagung nur noch einmal, im Jahre 1905 in Graz, außerhalb der deutschen Marken vor sich ging, so wird dieses Wissen die Freude der Schweizer noch heben.

Es darf aber wohl auch gesagt werden, daß der Boden für die kommenden Geschehnisse gut vorbereitet ist. Von jeher hat sich das kleine Bergland auf allen Gebieten, so auch auf dem der Musik, dem Neuen stets offen gezeigt. In Genf dominierte und dominiert wieder einer der tatkräftigsten Vorkämpfer der Moderne, Ernest Ansermet, Zürich ist der Leiter des Tonhalleorchesters Volkmar Andreae als Dirigent und Komponist durchaus fortschrittlich gesinnt, und in Basel, das an seiner Spitze einen Vertreter der Klassik und Romantik hat, wird auf dem Gebiete der Kammermusik viel Wertvolles geleistet, nachdem schon Hermann Suter sehr aufgeschlossenen Sinnes war. Ganz besonders ist es aber Winterthur, das man als eine eigentliche Vorburg der neuen Musik bezeichnen darf, in der Werner Reinhart und Hermann Scherchen jeder auf seine Art das ihre tun.

Wenn die schweizerischen Musiker bei den Tagungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins oft Gastrecht genossen, so darf andererseits betont werden, daß im Lande selbst Gegenrecht gehalten wird. Zwar sind die Tagungen des Schweizerischen Tonkünstlervereins – die 33. geht der deutschen in Vevey unmittelbar voraus – eine nationale Angelegenheit; sonst aber kommen ausländische Werke der Gegenwart oft zu Wort.

Es wird in diesem Zusammenhang weniger interessieren, wieviele Uraufführungen französischer und belgischer Herkunft in Genf und den anderen Städten der romanischen Schweiz vor sich gegangen sind. Mehr dagegen, daß das Wesentliche aus dem reichen Werke eines Hindemith weiten Schichten bekannt ist, daß manches von Toch und besonders von Krenek zur Aufführung gelangt ist, daß Gál zu einem Konzert mit eigenen Werken nach Basel eingeladen wurde. Aber auch Reutter, Kletzki, Raphael, Trantow sind mit einzelnen Werken vertreten. Und von den anderen Bestreitern der Züricher Programme wird der und jener, den man in der Schweiz nicht kennt, auch in seiner Heimat noch nicht durchgedrungen sein.

Werden Musikfeste wie dieses angekündigt, so erscheinen alsbald die Skeptiker auf dem Plan und äußern ihre Bedenken. Vielleicht, daß internationale Veranstaltungen reorganisationsbedürftig sind, da die Berücksichtigung allzu vieler Sonderwünsche zuweilen übertrieben wurde. Anders verhält es sich bei den Musiktagungen der einzelnen Länder, die als Treffpunkt für alle interessierten Kreise stets unentbehrlich bleiben werden. Dabei schadet es wenig, wenn der Hauptakzent mehr auf dem Wort Tagung denn auf dem Wort Musik liegt. Dies ist auch der Grund, weshalb jegliche Vorschau auf das in Zürich Bevorstehende unterbleibt. Es sei lediglich die Reichhaltigkeit des Gesamtprogrammes festgehalten: die musikalischen Veranstaltungen – als Sonderaufführungen das Oratorium „Das Unaufhörliche" von Hindemith und die Oper „Penthesilea" von Schoeck, zwei Orchester-, ein Chor- und ein Kammermusikkonzert – werden durch Empfänge und Ausfahrten ergänzt.

Es ist somit reichlich Gelegenheit gegeben, Kontakt zu suchen und zu finden. Für die kleine Zahl der Schweizer Musiker eine besonders günstige Gelegenheit, mit ihren

Kollegen aus dem großen Nachbarreich in Verbindung zu treten, Brücken zu schlagen, die nicht mehr abgebrochen werden sollten. An die Gäste aus Deutschland richtet sich der Wunsch: auch fernerhin die Schweiz, unter Wahrung ihrer Selbständigkeit als einen engverwachsenen Teil, zwar nicht desselben Landes, doch desselben Kulturkreises zu betrachten, ihr entgegenzukommen, damit sie nicht in Abgeschlossenheit gerate.

Ein nordisches Musikfest

Ernst Glaser

Die Tatsache eines skandinavischen oder nordischen Musikfestes ruft unwillkürlich die Frage hervor: gibt es eine den skandinavischen Ländern gemeinsame nordische Musikkultur? Die Resultate des soeben beendeten VI. Nordischen Musikfestes lassen erkennen, daß eine skandinavische Kulturunion auf musikalischem Gebiete jedenfalls einstweilen problematisch erscheint. Man erkennt, daß der musikalische Ausdruck die Gemeinsamkeit in vieler Beziehung ebenso verleugnet, wie es der sprachliche im Grunde tut. Die finnische Sprache ist ja den übrigen Skandinaviern völlig unverständlich, sodaß die Verständigung nur durch Schwedisch und Deutsch erfolgt. Jedoch auch Norwegisch beginnt immer mehr in Ausdruck und Klang sich von seinen Schwestersprachen zu entfernen. Da ist es nun ein auffälliges Faktum, daß in der Musik gerade Finnland und Norwegen gleiche Bestrebungen entwickeln, während der Kontakt der beiden anderen Länder sowohl zu diesen wie zu einander immer schwächer wird.

Die Auswahl der bei dem Helsingforser Musikfest gebotenen Kompositionen, war nicht durchweg geeignet, diesen aktuellen Prozeß zu illustrieren. Es wurde vielerlei Bekanntes, Allzubekanntes gegeben, und die Auswahl des Neuen, quantitativ wie qualitativ, war oft willkürlich oder gar unverständlich. Immerhin war es wohl möglich, ein Bild der gegenwärtigen musikalischen Situation im Norden zu gewinnen, trotz der Lückenhaftigkeit der Beispiele.

Das Musikfest war so organisiert, daß jedem der vier Länder ein Abend für Orchesterkompositionen zur Verfügung gestellt war, während sich die Kammermusikaufführungen sämtlicher Länder auf zwei Tage beschränkten.

Die finnische Orchestermusik bot an Interessantem eine Karelische Rhapsodie des hochbegabten, stark an Ravel und dem frühen Strawinsky orientierten Uuno Klami. Witzig und effektvoll, impressionistisch beeinflußt, schreibt Väinö Raitio. (Ballettmusik „Wolkenzüge"). Von Aarre Merikanto, dem Schottpreisträger des Jahres 1924, wurde im Rahmen der Kammermusikkonzerte ein Konzert für Violine, Klarinette, Horn und Streichsextett aufgeführt, das bei vielen Anklängen an Bartok eine sehr eigenartige und reizvolle Klangwelt bietet. Man hätte gern ein neueres Werk dieses Komponisten gehört. Die übrigen finnischen Komponisten bewegen sich fast durchweg in der Sphäre des Romantischen. Ihnen allen (Kilpinen, Madetoja, Melartin u. a.) ist die Vorliebe für das Lied gemeinsam, und hier wieder die vokalisenhafte melodische Linie auf dem meist düsteren Hintergrund des illustrierenden Klavierparts. Sibelius dagegen geht, relativ betrachtet, merkwürdig reaktionäre Wege, ohne seine höchstpersönliche Eigenart aufzugeben. Er ist immer noch Finnlands markanteste Musikerpersönlichkeit.

In ganz anderer, bedauerlicher Weise reaktionär erscheinen die schwedischen Tonsetzer. Wenn man nicht annehmen will, daß die Programmauswahl in diesem Falle durchaus einseitig war, so muß man schließen, daß das dortige Musikempfinden sich noch immer an den Ausdrucksmitteln Tschaikowskys, Rachmaninoffs und Rimsky-Korsakoffs genug sein läßt. Ich wüßte weder aus der gebotenen Orchester- noch der Kammermusik ein Gegenbeispiel, mit Ausnahme von Kurt Atterbergs Chorwerk „Das Lied"; er hat den Sinn für ein im modernen Sinne freies Melos, gibt jedoch leider seiner glänzenden Begabung für die Orchesterbehandlung allzu sehr zugunsten eines oberflächlichen Virtuosentums nach.

Diesen Werken gegenüber wirkt die Produktion Dänemarks durchaus überlegen. Auch abgesehen von dem großen Carl Nielsen bemerkt man eine lebendige Teilnahme an modernen Problemen. Und ist auch die Zahl der ernsthaft nach Neuem Strebenden gering, so überraschen doch alle durch gediegene Arbeit nnd substilen Klangsinn. Jörgen Bentzon, bekannt durch sein Zusammenarbeiten mit Fritz Jöde, war mit einem Variationenwerk über ein dänisches Volkslied für Streicher und Klavier sehr glücklich vertreten. Kirchentöne finden zwanglos Anwendung, die Kombination von Streichconcertino, übrigen Streichern und Klavier als markanten Träger des Rhythmischen ergibt ein helles, frisches Klangleben. In anderer Weise schreibt Finn Höffding (Sphäre: Korngold, Graener), ein Meister in der Behandlung des Orchesters. Die dänische Kammermusik war u. a. sehr gut und typisch durch Johan Hye-Knudsens Quartett für Flöte, Violine, Cello und Oboe vertreten. Reger'sche und französische Einflüsse mischen sich hier und resultieren in einer etwas kalten, außerordentlich kultivierten und virtuosen Kompositionsweise. Einen überwältigenden Eindruck hinterließ Carl Nielsens Fünfte Symphonie. Mit seiner mystischen Primitivität des melodischen Materials, dem freien kontrapunktischen Aufbau und der merkwürdig bedeutsamen Instrumentation ist Carl Nielsen des heutigen Skandinaviens geschlossenste Persönlichkeit.

Gleichwie die Bindung der jüngeren Dänen zum deutschen Musikempfinden trotz vielfacher französischer Einflüsse sehr stark ist, so auch bei den jüngsten Norwegern, doch schreiben die letzteren viel revolutionärer. Die Dritte Symphonie von Harald Saeverud gibt ein gutes Beispiel hierfür. Charakteristisch sind hier kühne kontrapunktische Verarbeitungen von kurzen, energiegeladenen Motiven, andrerseits zähe melodische Spannungen und ein eigenartiger kalter Orchesterklang. Fartein Valens Pastorale für Orchester ist von noch größerer harmonischer Rücksichtslosigkeit, jedoch von zarter und durchsichtiger Faktur. Eine besondere romantisch-archaische Richtung repräsentieren Monrad-Johansen (vorzugsweise Chorwerke) und Ludvig Irgens-Jensen, der durch ein Klavierquintett vertreten war. Ganz besonders verdienen Bjarne Brustads „Capricci" für Violine und Viola genannt zu werden: knappe Stücke von großem klanglichen und rhythmischen Reiz und häufiger Anwendung von bitonalem strengen Kanon.

Der Kampf um neue eigene Form und Ausdrucksweise wird in Finnland und Norwegen besonders ernst genommen. In Dänemark hält man sich vorsichtig zurück, während man in Schweden anscheinend völlig den Kontakt mit dem jungen Schaffen verloren hat. Die Zeit wird es bringen, ob und wann einige oder auch alle skandinavischen Länder sich eine gemeinsame, typische Tonsprache zu erarbeiten vermögen

Der arabische Musikkongreß zu Kairo

Curt Sachs

Sieben Stühle stehen auf dem Podium. Nebeneinander sitzen der Geiger, der Lautenschläger, der Zitherspieler; auf der anderen Seite einer mit der kleinen Schellentrommel und zwei, die den Chor ausmachen. In der Mitte in einem Armsessel der Liebling Aegyptens, die Beduinentochter Um Kulthûm. Die Instrumente spielen eine Einleitung; jedes einzelne Instrument improvisiert, so wie es sich bei uns nur noch in der Kadenz des Konzerts erhalten hat; dann finden sie sich zusammen. Und nun fällt die Sängerin ein. Nicht in der üppigen Klangfarbe des Bel canto, sondern zurückhaltender, gleichsam zweidimensionaler. Sie seufzt, sie schluchzt, sie jubelt in den gewagtesten Melismenketten der Höhe und gleitet vergehend in die Tiefe; sie singt von der Liebe, vom Mondenschein, der durch die Sykomorenzweige des Gartens geistert, und vom leisen Plätschern der Wellen. Hohes Lied und Tausendundeine Nacht. Die Instrumente begleiten, nicht in Akkorden, nicht in Gegenstimmen. Sie gehen mit der Melodie, aber sie umspielen sie wie Kinder die schreitende Mutter. Bald hat die grelle Geige die Oberhand, bald die trocknen Schläge der Laute, bald das glitzernde Klirren der Zither. Und immer schließt die Schellentrommel das Ganze zusammen, mit ihren eigenwilligen, fast irrationalen Rhythmen, fein und zurückhaltend mit den Fingerspitzen betupft oder samtig mit den Ballen gerührt.

Drei, vier Stunden währt solch eine Kantate und die Leute unten im Saal hören zu, gebannt und atemlos, in einer Hingebung, um die wir sie beneiden könnten; mit geschlossenen Augen sitzen sie da, und von Zeit zu Zeit entfährt ihren Lippen ein entzücktes, ekstatisches „jâ salâm!" Wer das sieht, begreift, wie in Tausendundeine Nacht die Jünglinge, vom Lied der Sklavin getroffen, ohnmächtig zusammenbrechen.

Europa hat eine Musikgeschichte. Quader auf Quader ist getürmt worden, Pariser Mehrstimmigkeit, italienische Trecentisten, Niederländer, Palestrina, Schütz, Bach, Mozart, Beethoven, Wagner – Arabiens Musik hat sich nicht wesentlich geändert seit den Zeiten des 13. und 14. Jahrhunderts, in denen Europa sie kennen gelernt und von ihr genommen hat.

Dieser Stillstand ist es, der den heutigen Aegyptern oder, sagen wir besser: einer aegyptischen Oberschicht schmerzlich zum Bewußtsein kommt. Sie empfinden das begreifliche Mißbehagen eines energisch vorwärtsstrebenden Volkes, sich von Europa seit vielen Jahrhunderten musikalisch überflügelt zu sehen, und sie fühlen, daß eben dieses Vorwärtsstreben sich auch musikalisch auswirken müsse. Sie hängen mit allen Fasern ihres Herzens an der schluchzenden Stimme ihrer Sänger, an der Eigenart und dem Reichtum ihrer Tonleitern und den Dreiviertelstufen ihrer Stimmung. Nie würden sie eine europäische Schallplatte auflegen. Aber sie möchten alldem die Möglichkeiten neuer Entwicklung geben.

Was tun? Die einen meinten: Bereicherung durch harmonischen Satz. Sie wußten nicht, daß die Harmonik das eigentlich Melodische, etwa unseren Kirchentönen Ver-

gleichbare ihrer Musik zerstören würde. Europäische Instrumente! riefen die anderen. Sie wußten nicht, daß unsere Instrumente aus dem sinnlich üppigen Klangideal des Barocks geboren sind und den orientalischen Weisen anstehen, wie Ölfarbe einer leichten chinesischen Zeichnung. Die Dritten rieten, reinen Tisch zu machen und schlechthin europäisch zu musizieren. Sie merkten nicht, daß sie im Begriff waren, ihre Seele wegzugeben.

Der Verfasser ist schon 1930 nach Kairo geladen worden, um die Verhältnisse zu studieren, seine Ansicht zu sagen, und, wenn möglich, einen Rat zu geben. Als er dann im Verfolg eines mehrmonatigen Aufenthalts dem Könige, der für all diese Fragen ein warmes Interesse zeigt, persönlich über seine Eindrücke berichtete, äußerte dieser den Gedanken, bei der Vielfalt der Meinungen in ein oder zwei Jahren eine Konferenz zusammenzubringen, in der geeignete Persönlichkeiten aus Europa und den arabisch sprechenden Ländern gemeinsam die Grundlagen feststellen, die staatliche Organisation beraten und ihre Gedanken über Zukunftsmöglichkeiten austauschen sollten.

Trotz der schweren Wirtschaftslage, die auch Aegypten nicht verschont hat, ist die Konferenz für dieses Frühjahr einberufen worden. Von uns Deutschen waren Hindemith, von Hornbostel, Lachmann, Sachs, Wolf geladen. (Schünemann war leider verhindert). In Genua stießen Wellesz, Heinitz und Hába zu uns, und in Kairo hatten wir die besondere Freude, unter den Nichtdeutschen Bartók zu begrüßen. Drei Wochen haben wir in den schönen Räumen des „Instituts für orientalische Musik“ getagt und in sieben Kommissionen die Fragen der theoretischen und geschichtlichen Grundlagen, der Komposition, der Instrumente, des Unterrichts beraten. Es braucht nicht betont zu werden, daß die Vertreter zweier so verschiedener Kulturen wie der abend- und der morgenländischen nicht immer leicht zu einer Einstimmigkeit kommen konnten. Seltsamerweise haben sich fast durchgängig die Orientalen als radikale Fortschrittler erwiesen, und die Europäer als mahnende und bremsende Konservative. Und es ist uns nicht immer leicht geworden, unsere aus langer Geschichte geschöpfte Erfahrung geltend zu machen, daß in der Kunst organisches Wachstum Alles und äußere Nachahmung Nichts ist. Dennoch konnten trotz der kurzen Zeit eine große Anzahl eindeutiger Antworten auf die Fragen des Ministeriums gegeben werden – selbstverständlich eher in der Richtung der Organisation als in der einer zukünftigen Musikgestaltung. Was hier geantwortet ist, will das Ministerium ebenso unverzüglich in die Wirklichkeit umsetzen, wie seinerzeit die Vorschläge des Verfassers.

Wenn es eine Kommission gab, in der im Zusammenarbeiten von Orient und Okzident jederzeit Einstimmigkeit herrschte, so war es die der Grammophonaufnahmen. Die Regierung hatte hier Opfer gebracht, für die ihr auch die europäische Musik und Musikwissenschaft dauernd Dank schuldet. Aus allen Teilen des Nahen Orients hatte sie ganze Orchester kommen lassen, aus Marokko, Algerien, Tunesien, Syrien und dem Iraq, und aus deren Musikvorrat sind die wertvollsten Stücke in einer rastlosen Arbeit von fünf Wochen aufgenommen worden. Das Ministerium hat uns Hoffnung gemacht, daß die Hauptsammlungen Europas von diesen Platten, die nicht in den Handel kommen sollen, einen Abzug erhalten. Wenn es diese Hoffnung erfüllt, so wird es dem bahnbrechenden Kongreß von 1932 ein einzigartiges Denkmal setzen.

Ausschnitte

Im ersten Heft des neuen Jahrgangs der Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte lesen wir einen sehr konzentrierten Aufsatz von Jaques Handschin-Basel „Über die Musikästhetik des 19. Jahrhunderts", der interessant genug ist, um an dieser Stelle im Auszug mitgeteilt zu werden.

Das 19. Jahrhundert ist ein Jahrhundert, in dem sich der nationale Gedanke entfaltet, und es ist das Jahrhundert der deutschen Vorherrschaft in der Musik. Im 18. Jahrhundert konnte eine im wesentlichen aus Frankreich und Italien stammende Gesellschafts- und Formenkultur sich mit deutschem Blut füllen und dabei Schöpfungen hervorbringen, bei denen noch die einzelnen Bestandteile zwar ihrer nationalen Herkunft nach unterscheidbar sind, aber der überwiegende Eindruck der des Universalen ist . . . Doch nun der Weg vom 18. Jahrhundert zur Romantik. Die deutschen Wesenszüge werden immer ausgeprägter, der Eindruck des Universalen tritt zurück, und bezeichnenderweise verschiebt sich gleichzeitig der Schwerpunkt des Geschehens von dem südlichen Einflüssen stets zugänglichen Österreich nach dem deutschen Norden.

Jetzt beginnt die Rolle der deutschen Musik als Mentor der übrigen Völker. Es ist zu Recht eingesetzter Mentor, insofern der Zustrom deutscher Schöpferkraft die Kulturelemente des 18. Jahrhunderts zum schlechthin Gültigen, zur Klassik emporgeführt hatte. Es ist aber auch ein bedrückender Mentor, weil gerade jetzt die deutsche Musik ihre nationalen Züge mehr und mehr ausprägt. So erklären sich zwei einander scheinbar widersprechende Dinge: die ungeheure kulturverbreitende Rolle der deutschen Musik und des deutschen Musikers im 19. Jahrhundert und die Tatsache, daß, wo wir die neuen nationalen Schulen aufblühen sehen, dies immer mehr oder weniger in Opposition gegen die Vormachtstellung der deutschen Musik geschieht – sofern es nicht in Opposition gegen die italienische Oper geschieht, welche eine noch ältere Schicht europäischer Vorherrschaft repräsentiert.

Einen Konflikt birgt die Situation noch in anderem Sinne. Die deutsche Musik des 19. Jahrhunderts ist Erbin der Klassik, will dabei aber neue Lebensinhalte verkörpern. Dieses Erbe verschafft ihr einen gewaltigen Vorsprung, und zugleich drückt es sie nieder. Die neuen Lebensinhalte vertragen sich nicht mit der ererbten Formenwelt; aber man steht zu sehr unter dem Bann der Klassik, um von Grund auf neu aufzubauen, und so beginnt man, die klassischen Formen zu dehnen, zu strecken und umzubiegen . . . die visuelle, plastische Grundhaltung wird ersetzt durch emotionelle, poetische, innerhalb des Poetischen aber ist es weniger das Epische, sogar auch weniger das Dramatische als das Lyrische. Das Erotische, in der Klassik so gut wie nicht existierend, wird mehr und mehr zum Stimulans und Agens der künstlerischen Gestaltung.

Der innere Zwiespalt wird auch dadurch nicht behoben, daß Liszt in seiner symphonischen Dichtung das klassische Formschema aufgibt und die Anordnung der Teile dem poetischen Grundgedanken folgen läßt. Denn im Prinzip der Anordnung bleibt die Form epigonenhaft . . . Wagner ist von epigonenhaften Zügen freier; aber daß auch bei ihm der innere Widerspruch weiterwirkt, zeigt sich in der Anschauung, die er von seiner eigenen Musik hat: diese sein, den Strom deutscher Musik, wie er sich besonders in Beethoven verkörpert in das für ihn praedestinierte Bett des Dramas zu leiten — wobei das Drama bei Wagner im Grunde doch wieder Gefühlslyrik ist.

Der Widerspruch mußte sich in einem Schrei entladen, und dieser Schrei ertönte in anarchischer Form aus dem Munde eines Russen. Mussorgsky war derjenige, welcher alle überlebten Schemata über Bord warf, der wie ein Antäus, zum Elementaren herabstieg und seine Kunst darauf begründete. Was Debussy ausgesprochen und mit Raffinement verwirklicht hat, das Streben nach einer Natürlichkeit, die von der Mache nichts merken läßt, dies ist von Mussorgsky lang vorher bewußt und mit zwingender Kraft durchgeführt worden.

Nach längeren Ausführungen über Mussorgsky fährt Handschin fort:

Ich glaube . . . daß Mussorgsky die Tat vollbracht hat, die manchmal Wagner zugeschrieben wird, die Überwindung der Romantik – Romantik hier historisch bestimmt als eine Kunst, die neue, subjektive Gefühlsinhalte mit der Anlehnung an das Formgerüst der Klassik verbindet.

Dasjenige Bedürfnis, welches Mussorgsky hauptsächlich unberücksichtigt ließ, war dasjenige nach eigengesetzlicher Entfaltung der musikalischen Substanz, ein Bedürfnis, dessen die Musik nicht entraten kann, solange sie eine selbständige Kunst ist. Unsere Zeit hatte nur zu suchen, um dies zu finden; und sie fand es bei Bach.

Mussorgsky an Bach geschult, was ist das? Ich glaube – ohne damit ein Werturteil abgeben zu wollen, denn hier kommt es auf Strebungen an – dies ist Strawinsky . . . Strawinsky verwirklicht den zeitgemäßen Wunsch nach einer Kunst, welche aschematisch und dabei organisch ist, welche, ohne vom ich zu überströmen, fasziniert, welche herb ist und doch etwas Geistig-Menschliches ausdrückt.

Handschin schließt, indem er die ursprünglich eng nationale russische Schule als die Führerin zu einem neuen Universalismus bezeichnet.

Musiksoziologie

Was heißt und zu welchem Ende studiert man Musiksoziologie?

Arnold Walter

Mit diesem Aufsatz ist die allgemeine Diskussion über den Begriff Musiksoziologie zunächst abgeschlossen.

Die Situation der Musiksoziologie, richtiger: die Situation dessen, was heute so heißt, ist grotesk. Das Wort „Musiksoziologie" ist unendlich viel stärker und faszinierender als der Begriff, der unklar und verwaschen bleibt, vieldeutig und vielversprechend, zunächst nur kümmerliches Resultat billiger Analogie und nicht zu Ende gedachter Antithese zu bisherigen Anschauungsformen. Gleichviel: trotz oder gerade wegen seiner Unbestimmtheit nistet der Begriff sich ein, umnebelt die Gehirne, das geheimnisvolle Wort läuft durch Zeitungen und Zeitschriften, wird zum Liebling der Druckerschwärze, zum verantwortungslos gebrauchten Schlagwort (Boettcher hat es hier treffend beschrieben) und keiner weiß (oder spricht es aus): ist dieses mysteriöse Neue eine Wissenschaft oder nur eine Methode innerhalb einer anderen, was hat es mit Musik, was mit Soziologie zu tun, wie ist ihre Abgrenzung gegeneinander und wie ihre gegenseitige Durchdringung? Handelt es sich um prinzipiell neue Kategorien, um eine grundlegende Änderung bisherigen Verfahrens, Musik in Gegenwart und Vergangenheit zu begreifen, um eine Revolutionierung gewohnter Weise geschichtlicher Zusammenschau — oder bloß um Ableuchtung von Grenzgebieten, um Kompensation und Korrektur von Fehlern (die in Grenzfällen allen Spezialwissenschaften unterlaufen müssen), um ein koordinierendes Inbeziehungsetzen musikwissenschaftlicher und sozialwissenschaftlicher Ergebnisse? Hat die Musiksoziologie von der Musik auszugehen, die von der Musikwissenschaft erarbeiteten Methoden und Abgrenzungen, Problemstellungen und -lösungen beizubehalten, der Musikwissenschaft also eine neue und vielleicht fruchtbare Hilfswissenschaft su schaffen – oder von der Soziologie. die ja eine ganz andere (wenn auch hundertfältig verschiedene) Problematik und völlig andere Perspektiven aufweist? Das alles sind Probleme der Wissenschaftslehre und der wissenschaftlichen Praxis, die von der gemeinhin so genannten Praxis aus keineswegs gelöst, nicht einmal richtig gestellt werden können. Selbstverständlich sollen die Ergebnisse einer Musiksoziologie – über den schwierigen Umweg möglichst voraussetzungsloser Erkenntnis umfassendster Zusammenhänge allerdings – dem Alltag dienstbar gemacht werden und seiner stündlich wachsenden Not; aus der Praxis des Alltags, aus Verzweiflung und Nichtmehrweiterkönnen in einer sich immer unerbittlicher, immer rascher verändernden Welt, deren Veränderungsprozeß nach bisher gültigen Anschauungsweisen immer weniger verständlich erscheint, kommt ja auch der stärkste Anstoß für den Soziologen, die Zusammenhänge aufzudecken, kommt der Trieb nach Wissen, um helfen, die Sehnsucht nach Erkenntnis, um (in planmäßiger Musikpolitik) sinnvoll handeln zu können. So stark das primäre praktische Erlebnis aber auch sein mag, so wichtig die (im Melos angebahnte) Diskussion der Form, so fruchtbar sie

uns dem Inhalt nach erscheinen muß, so sehr bedarf es andererseits vollkommener Klarheit darüber, daß Erlebnis und daraus abgeleitete Fragestellung immer nur einen kleinen Kreis zu umschreiben vermögen, vor allem: daß eine Summierung von Teilproblemen keineswegs eine Musiksoziologie ergeben kann, sei sie wie immer geartet: Auch hier wird das Ganze mehr sein müssen, als eine Summe der einzelnen Teile.

„Das Dasein einer neu entstehenden Wissenschaft ist nicht in allgemein theoretischen Erwägungen zu erschließen, es erweist sich in ihren Leistungen, die dem Begriff der neuen Wissenschaft vorangehen . . .“ und „der Aufgabenkreis einer Wissenschaft ergibt sich aus ihrer Arbeit“ – diese Sätze Geigers (von der Soziologie überhaupt) gelten auch hier. Zunächst dürften wir freilich – im strengsten Sinn – von einer Musiksoziologie gar nicht sprechen, da solche „Leistungen“ und „Arbeiten“ (gedruckt wenigstens) noch gar nicht vorliegen. Haben wir bisher dem ominösen Sprachgebrauch folgend, schlankweg nur von einer „Musiksoziologie“ gesprochen, als stände es fest, es könnte nur eine geben, dann merken wir, wenn wir uns näher mit den Problemen befassen, daß es eine ganze Anzahl Musiksoziologien geben kann d. h. daß zur Erreichung des Allen vorschwebenden Ziels (theoretisch wenigstens) eine Fülle von Möglichkeiten besteht, aus denen es die geeignetsten und umfassendsten auszuwählen gilt. Auch das Ziel übrigens ist nur in allgemeiner Unbestimmtheit allen gemeinsam. Wenn zum Beispiel von einer Soziologie der Musik verlangt wird, „die geschichtlichen Tatsachen ins Auge zu fassen, an denen sie zur Erscheinung gekommen ist, derart etwa, daß sie auf die Funktionen der Musik im Allgemeinen hinweist, dann die sozialen Bindungen selbst betrachtet und schließlich auf das Verhältnis dieser zum menschlichen Gemeinschaftswesen überhaupt eingeht“, (Schering in Vierkandts „Handbuch der Soziologie“), – sind wieder nur Beziehungen angedeutet zwischen „Musik“ und „Gesellschaft“, zwischen „Funktion der Musik“, „menschlichem Gemeinschaftswesen“, Beziehungen, die niemals in Frage standen. Damit ist aber auch ganz und gar nichts gewonnen, da ja einige dieser Faktoren selbst wieder soziologischer Vorfragen bedürfen (aus den verschiedenen Antworten auf die Frage: „was ist Gesellschaft?“ resultieren die mannigfachsten soziologischen Richtungen der Vergangenheit und Gegenwart), – da andererseits alles darauf ankommt, wie diese Faktoren miteinander in Beziehung gesetzt werden. Eine Beziehung ist auch vorhanden, wenn ich bei spezialwissenschaftlichen Arbeiten soziale Fragestellungen (das „Zwischen menschliche“, „Gruppenhafte“ etc.) besonders berücksichtige; dann bediene ich mich der Soziologie als Methode (wie man das genannt hat). Diejenigen Forscher, die Soziologie als spekulative Gesellschaftslehre und materiale Geschichtsphilosophie ablehnen, denen sie auch als „allgemeine soziale Wissenschaft“ (Comte, Marx, Oppenheimer) nicht möglich erscheint, denen sie als „formale“ Soziologie nur eine spezielle Wissenschaft von den menschlichen Gruppen ist (Simmel) oder – als Beziehungslehre – lediglich eine Spezialwissenschaft aller menschlichen Beziehungen (Wiese), werden in einer soziologischen Methode der Kunstwissenschaft bezw. in einer Soziologie als Hilfswissenschaft die einzige Möglichkeit sehen, den Problemen beizukommen. – Wenn ich ferner Kultursoziologie als synthetische Ergänzung der analytischen Kulturwissenschaften auffasse (Kantorowicz), wenn ich (wie Emil Lederer) ihre Aufgabe in einer Untersuchung der Abhängigkeit ihrer einzelnen Gebiete vom Untergrund gesellschaftlicher Verhältnisse erblicke, betreibe ich Soziologie als Hilfswissenwissenschaft (von einer Soziologie als Methode nicht sehr unterschieden). Umfang dieser

Zum 50. Geburtstag von Igor Strawinsky

(geboren 18. Juni 1882)

Beilage zu MELOS, Zeitschrift für Musik,
XI. Jahrg. 1932 / Heft 5/6 (Mai-Juni).
Bisher unveröffentlichte Aufnahme von
Wolf und Lotte Schede-Foto, Wiesbaden.

Ergänzung, Art und Aussehen dieser Abhängigkeitsuntersuchung werden sich dabei nach der Wissenschaft richten müssen, der die Soziologie zu Hilfe kommt: die ja auch (nach ihr immananten Gesetzen) den Grad der Isolierung bestimmt, die durch die Soziologie kompensiert werden soll.

Die Kultursoziologie als Disziplin endlich (wie wir bereits wissen, von der formalen Soziologie, von der Beziehungslehre nicht recht anerkannt) ist meist so sehr geschichtsphilosophisch orientiert und unterbaut, beruht so sehr auf Intuition (die es unternimmt, Grundphänomene einer Kultur von immananter Transcedenz zu erschauen), daß ihr durchaus mit Vorsicht begegnet werden muß; meist ist sie nichts anderes als eine verschleierte Geschichtsmorphologie. Sehen wir daher von Kultursoziologie in diesem Sinne ab, fragen wir uns, ob es eine umfassendere Kunstsoziologie geben kann, als sie durch soziologische Methode bezw. hilfswissenschaftliche Soziologie repräsentiert wird: dann bleibt (da die empirische Soziologie von selbst ausscheidet, da wir ferner die spekulative und erkenntnistheoretische Soziologie außer Betracht lassen wollen) nur die gesamtwissenschaftliche Auffassung der Soziologie übrig, wie sie heute etwa von Franz Oppenheimer vertreten wird. Schon Comte hatte die Erörterung über Kunst als dynamische, das heißt geschichtsphilosophisch orientierte Soziologie betrieben. Auch diese Soziologie aber kann – wie es Oppenheimer im Gegensatz zu Comte tatsächlich getan hat – die Kunst als zu den „absoluten Werten" (Hegel) gehörig aus dem sozialen Prozeß ausschalten, den sie darzustellen unternimmt. – Diese Darlegungen waren durchaus nichts als Privatissimum über die verschiedenen Richtungen der Soziologie gedacht; sie sollten deutlich machen:

1. Daß es sinnlos ist, von einer Musiksoziologie zu sprechen, solange viele möglich sind.

2. Daß es sich keine Musiksoziologie wird leisten können, auf Erkenntnisse und Verfahrensarten der Soziologie zu verzichten; daß die Auswahl aus der Fülle sich kreuzender und widersprechender Richtungen und Systeme – die unbedingt vorgenommen werden muß, da es ja lächerlich wäre, das alles neu erarbeiten zu wollen – entscheidend sein wird für das Schicksal jeder weiteren Bemühung.

3. Daß es vor allem die Entscheidung gilt, ob man sich mit Musiksoziologie als Methode oder Hilfswissenschaft zufrieden geben will bezw. kann – oder ob man es darüber hinaus unternimmt, Musik in materiale universalistische Soziologie einzugliedern.

Die Fülle der Probleme kann zwar in so engem Rahmen kaum gestreift, geschweige denn gelöst werden; bei der geforderten Orientierung scheint uns aber Folgendes beachtenswert: Kultursoziologie (im Sinne Alfred Webers etwa) kann unter Umständen großartige Ergebnisse dichterischer, seherischer Natur haben; soziologisch aber ist mit einer Morphologie der Geschichte nichts gewonnen. Als Methode und Hilfswissenschaft ist die Soziologie gar nichts prinzipiell Neues; die Gesichtspunkte, die hier der Betrachtung unterzogen werden (die Künstler als Gruppe für sich, kollektives Geschehen innerhalb der Kunst, die politischen und sozialen Faktoren, vor allem aber: die sozialen Funktionen der Kunst) konnten ja nie und nirgends vollkommen mißachtet werden; die Historiker waren zwangläufig immer auch zugleich Soziologen in diesem Sinn, schlechte vielleicht und „Soziologen wider Willen" – sie waren es aber: hier kann nur etwas besser und bewußter gemacht werden, was immer schon gemacht wurde.

Diesen Möglichkeiten – und dies erscheint uns als der springende Punkt der ganzen Untersuchung – ist eins gemeinsam: es handelt sich bei ihnen gar nicht primär um das Um und Auf aller Soziologie, Verstehen der Einzelerscheinung aus der Theorie des sozialen Prozeßes d. h. der Betätigung menschlicher Massen; die Historik wird idiographisch betrieben, die Kulturen werden morphologlisch begriffen, die Ästhetik sonnt sich weiter im Glanz unangreifbarer und unverbindlicher Immannanz. Von unserem Standpunkt aus aber ist auch die suprasoziale Persönlichkeit der idiographischen Historik ebenso soziologisch determinierbar wie die axiomatische Grundidee einer Morphologie der Kulturgeschichte, wie jedes der Axiome der Ästhetik. Nur eine Theorie des sozialen Prozesses, nur eine Soziologie als Sozialenzyklopädik vermag uns Werden und Vergehen all dieser Axiome (die uns sonst letzte Instanz bleiben müßten) deutlich zu machen und zu erklären; nur sie prüft die Grundbegriffe, die keine Spezialwissenschaft selber prüft und untersucht ihre Endziele, deren Erreichbarkeit und deren Wert sonst stillschweigend vorausgesetzt werden.

Natürlich bedarf auch die Soziologie eines Ausgangspunktes als festen Punkt im Raum; der wird nicht der objektive Geist sein oder sonst irgend ein nur philosophisch begründbares Axiom, sondern Individual- bezw. Massenpsychologie: letzten Endes also der Mensch als „psychische Konstante“, mit deren Hilfe sich erst die „variablen Determinanten“ im Prozeß bestimmen lassen. Wie jede Haltung dem Gewordenen, der Geschichte gegenüber, ist auch die Soziologie nicht vollkommen voraussetzungslos; der Wille, an dem gleichen Substrat, das allen Geschichtsauffassungen zu Grunde liegt, den sozialen Prozeß zum Gegenstand der Untersuchung zu machen, ist in unserer Anschauung vom Menschen, in unserer Weltanschauung begründet (die allerdings ihrerseits wieder durch den sozialen Prozeß determiniert wird). Wir glauben der Wirklichkeit näher zu kommen, tiefer in das Wesen der Dinge und ihrer Verwandlung einzudringen, wenn wir den Prozeß der „Differenzierung und Integrierung“ zu enträtseln versuchen. Nur eine Soziologie, die die Künste in die Theorie des sozialen Prozesses einbezieht (ihre Exemtion davon ist ein böses Erbe Hegelscher Philosophie) wird das leisten können, nur sie wird Fragen wie die nach dem wechselseitigen Verhältnis von Musik und Weltanschauung, Gesellschaft, Gemeinschaft, Politik, nach neuen Musiziermöglichkeiten, neuer Geschichtsdarstellung usw. — wie sie im Melos aufgeworfen werden – beantworten können: da nur sie über Gesellschaft, Gemeinschaft etc. gültige Auskunft geben kann. Auch das brennendste Problem: Verhältnis der Musik zu den einzelnen Gruppen, insbesondere den Klassen, kann nur gelöst werden, wenn die für uns alle schicksalhaften Kräfte klar erkannt sind, die die Gruppen erzeugen und verändern, die ihren Bewegungsprozeß bestimmen. Faßt man die Lehre Marx's als enzyklopädisch-universalistische Soziologie auf, liegt die Möglichkeit einer marxistischen Musiksoziologie klar auf der Hand. Freilich: Musiksoziologie, wie sie all denen vorschwebt, die das Wort gebrauchen, ist das eigentlich nicht; das ist Soziologie als Generalwissenschaft und Eingliederung der Musik in sie. Nur sie wird die Zusammenhänge aufdecken können, die Kunst schaffen, deren Formen verändern und allenfalls zu Grunde gehen lassen.

Um es nach all den (wie wir glauben notwendigen) Abstraktionen konkreter zu fassen: wenn wir Begriffe wie „Musik“ und „unsere Zeit“ fortfahren miteinander zu konfrontieren, werden wir nicht weiter kommen, als es uns bisher möglich war; weil

wir vergessen, daß sie komplexe Begriffe sind, die bereits fertige Anschauungswelten repräsentieren, die Voraussetzungen beinhalten, die wir eben nicht mehr hinnehmen dürfen, sondern zu untersuchen haben. „Die Musik“ – dieser Begriff ist bereits ein Produkt einer ganz bestimmten Art geistiger Zusammenschau, die von dem Entwicklungsgedanken beherrscht wird (seine Auswirkung klar zu machen, wird die Aufgabe einer folgenden Arbeit sein) – der an sich nichts ist als eine ins Überdimensionale getriebene naturwissenschaftliche Analogie, die das ganze 19. Jahrhundert beherrschte, die zum Teil auch uns noch beherrscht. „Die Musik“, getragen von den „Kräften der Entwicklung“ hat es ja niemals gegeben; es gab immer nur verschiedene Musiken neben- und nacheinander, hohe und niedere, Kunst- und Volks-, Laien- und Kultmusik in kasten-, ständen-, klassen-, volks- und kulturbedingten Verschiedenheiten. Die „Entwicklung“ ist nichts als eine Perspektive, unter der wir die aus der Fülle der Erscheinungen des geschichtlich-gesellschaftlichen Lebens herausgelösten musikalischen Tatsachen zusammenfassend zu begreifen, konstruierend zu deuten versuchen: ein Integrierungsprozeß nur im rein Musikalischen, dem sozialen Prozesse gegenüber (im Einklang mit dem gesamten 19. Jahrhundert) ein solcher der Differenzierung. Es gilt einzusehen, daß das notwendig war — daß wir heute aber das Umgekehrte machen müssen: das „an sich“ begriffene rein musikalische Tatsachenfeld in den Prozeß des gesellschaftlich-geschichtlichen Lebens wieder einzuordnen: zu integrieren statt zu differenzieren. Aus diesem Grunde also studieren wir Musiksoziologie: um die (mit Engels zu reden) „alte, beliebte, ideologische, sonst auch aprioristisch genannte Methode“ zu vermeiden, „die Eigenschaften eines Gegenstandes nicht aus dem Gegenstand selbst zu erkennen, sondern sie aus dem Begriff des Gegenstandes beweisend abzuleiten“. „Die Musik“ und ihre „Entwicklung“, die stilbildenden und stilauflösenden Kräfte dieser Entwicklung mit all ihren weiteren, naturwissenschaftlichen Analogien entstammenden Eigenschaften (Statik, Dynamik, Kinetik etc.) das ist, komplex gesehen, der „Begriff“, der notabene wertende Begriff des „Gegenstandes“, den wir uns gemacht haben, den wir uns wahrscheinlich machen mußten, den wir aber, wollen wir weiterkommen, überwinden müssen; eines „Gegenstandes“ der täglich, stündlich vor unseren Ohren klingt, der nur vorurteilsfrei erkannt und zu den verschiedenen Faktoren menschlichen Geschehens schlechthin in aufschlußreiche Beziehungen gebracht werden muß. Um noch wenige Worte über den Weg solcher Musiksoziologie zu sagen: es gilt die als herrschend erkannten Voraussetzungen bisheriger geschichtlicher Zusammenschau (insbesondere den Entwicklungsgedanken) aus der soziologischen Betrachtung auszuschalten; mit einer neuen Naivität von konkreten Gegebenheiten auszugehen, zunächst rein deskriptive Arbeit zu leisten, um dann eine rein soziologische Deutung zu versuchen, die wohl ihre eigene Terminologie nicht wird entbehren können.

Musikleben

Furtwängler äußert sich

Hans H. Stuckenschmidt

Wilhelm Furtwängler, unter den Stars des heutigen Deutschland einer der erfolgreichsten und von den Erfolgreichen einer der geistigsten (denn die Sphäre des Startums reicht ja hierzulande von Albers, Schmeling, Tauber bis zu Albert Einstein) hat die 50 Jahrfeier des Berliner Philharmonischen Orchesters dazu benutzt, eine Art von künstlerisch-kulturpolitischem Glaubensbekenntnis abzulegen, das weit über den Rahmen der bei solchen Anlässen üblichen Ansprache hinausgeht. Prinzipiell ist das sein gutes Recht, und auch wer im einzelnen bei einem Mann von seinem Niveau weniger Selbstherrlichkeit erwartet hatte, mag hingehen lassen, was die Begeisterung des Augenblicks dem Temperamentvollen entlockte. Doch abgesehen von der Form dieser Rede (man findet sie, unter Weglassung besonders polemischer Ausfälle, im Abendblatt der „Vossischen Zeitung" vom 19. April), deren Zuschnitt manchmal bedenkliche Assoziationen an Furtwänglers Vornamen knüpfen ließ, gibt es gegen ihren Inhalt so schwerwiegende Einwendungen, daß es Frevel wäre, hier zu schweigen.

Furtwänglers Ausführungen beschäftigen sich diesmal vorwiegend mit dem Problem Neue Musik. Er stellt zunächst, mit einem dialektischen Dreh, auf den die Mehrzahl seiner Hörer nicht ungern hereinfiel, die Behauptung als bewiesen hin, „daß die Produktion . . . in beängstigendem Maße schrumpft und versiegt". Um diesen Satz zu begreifen, muß man sich erinnern, was Furtwängler unter „großer deutscher Musik" versteht. Nach seinem Bekenntnis gelegentlich der Rede in der deutschen Gesellschaft (Februar 32): die sinfonische Musik, die er als eine rein deutsche Schöpfung bezeichnet. Sehen wir davon ab, daß ein solches Made in Germany ja nicht durchaus als Empfehlung gelten kann, daß es vielmehr nur eine Herkunft bezeichnet, so wie etwa grün eine Farbe. Sehen wir sogar davon ab, daß Furtwängler seinen Wünschen die historische Wahrheit opfert. Oder sollte er nicht wissen, daß an der Schöpfung der Sonatenform die Italiener und Franzosen mindestens so stark beteiligt sind wie die Deutschen, sollte ihm unbekannt sein, daß ein Slawe mit dem ur-tschechischen Namen Stamitz Form und Stil der Symphonie in solcher Vollkommenheit erfunden hat, daß den deutschen Klassikern nichts zu tun blieb, als ihm nachzueifern?

Nun wird gewiß niemand leugnen, daß heute wenige Symphonien geschrieben werden. Wir kennen die historischen Gründe dieser Erscheinung. Wir wissen, daß die Sonatenform einem bestimmten, heute nicht mehr verpflichtenden Standard der Kompositionstechnik entspricht, daß sie sich aus der klassisch-romantischen Materialbehandlung ergibt. Furtwängler scheint es nicht zu wissen oder nicht wissen zu wollen. Denn sonst würde er nicht den enormen Auftrieb in der Komposition konzertanter Formen einfach übergehen, nicht die vielseitigen und imposanten Versuche auf dem Gebiet des Solo-

konzerts, des Concerto Grosso, die Belebung alter und die Erfindung neuer polyphoner Formen, die Produktion von Suiten und kleineren Orchesterstücken, die Wege, die gerade Deutschlands junge Generation im Bereich der Chormusik gewiesen hat. Der Irrtum, daß wir heut eine Schrumpfung der Produktion erleben, ist ebenso verbreitet wie leicht zu widerlegen. Und wenn die kritiklosen Apologeten des Ewiggestrigen seine Formulierung als geistiges Ereignis bejubeln, nur weil sie aus Furtwänglers Mund kommt, so kann dagegen nicht scharf genug Front gemacht werden. Kaum eine frühere Zeit hat so starke Impulse für die Belebung des musikalischen Schaffens hergegeben wie das 20. Jahrhundert.

Auch wenn Furtwängler später von dem geringen geistigen Nährwert der modernen Musik spricht, sie nur als Anregungsmittel gelten läßt, spielt ihm seine einseitige Symphonie-Anbetung einen Streich. Obendrein übersieht er, daß die seiner Meinung nach höchsten Nährwerte der deutschen Produktion, die neun Symphonien Beethovens, zu ihrer Entstehungszeit durchaus nicht für nahrhaft und wohlschmeckend galten, daß wohl jede neue Kunst anfangs nur als Gewürz betrachtet wird. Sollte er in den vulgärsten Fehler verfallen, Quantität mit Qualität zu verwechseln? Ist ihm „große Musik“ am Ende identisch mit Musik von großen Ausmaßen? Dann müßte für ihn folgerichtig Bruckner über Mozart stehen. Und siehe da, seine Programme sind weit entfernt, diese Vermutung zu widerlegen!

Allerdings; auf diese Formen der Quantitätsmusik versteht sich die Moderne nicht. Es geht ihr um Entscheidungen, die nicht in der Breite eines symphonischen Ablaufs gefällt werden, sondern in der Dichte eines Stils, in der Geschlossenheit einer Diktion, in klanglichen oder polyphonen, konzertanten oder melodischen Bildungen.

Furtwängler gibt zu, die Neue Musik rühre „an das eigentümlich chaotisch-elementare Lebensgefühl, das vom modernen Menschen Besitz ergriffen hat“. Nun sind andre Leute auf Grund radikaler Denkarbeit über das moderne Lebensgefühl zu wesentlich andren Meinungen gekommen; man möchte dem Manne, der mit soviel Autorität und selbstsicherem Aplomb über eines der kompliziertesten Kulturgebiete spricht, doch raten, sich besser zu informieren und z. B. das (zwar trüb stilisierte, doch als Materialsammlung unvergleichliche) Buch des Heidelberger Philosophen Jaspers über „Die geistige Situation der Zeit“ zu lesen. Wie übrigens verträgt sich dies Chaotisch-Elementare mit der „Krise des Naturgefühls“, mit dem „eigentümlichen Intellektualisierungsprozeß“, den Furtwängler gelegentlich einer Wagner-Rundfrage beim heutigen Deutschen feststellen zu müssen glaubte?

Furtwängler entwirft musikalisch-fachliche Analogien solcher Art: „Die Entwicklung“ (der modernen Musik) „hat es mit sich gebracht, daß ihr Kunstmittel vielfach nicht mehr die zur Gestalt und Gestaltung drängende Konsonanz, sondern die ins Chaotische führende Dissonanz ist“? Sehen wir ab von der Überholtheit dieser Antithese Konsonanz-Dissonanz (es gibt ja in Wahrheit keine objektiven Dissonanzen mehr, seit die Alleingültigkeit des überlieferten Tonartbegriffs andren Gesetzen weichen mußte) und folgen wir einmal Furtwänglers altertümlicher musiktheoretischer Betrachtungsweise. Kann die „Konsonanz“ drängen? Ist sie nicht vielmehr die Ruhe, die Statik, die Leblosigkeit selbst? Greift nicht erst die „Dissonanz“ als belebender, „zur Gestaltung drängender“ Störenfried in ihr Reich gestaltloser Abgeschlossenheit ein? Ist nicht gerade die Sonate, die Symphonie und in ihr wieder das Prinzip der Durchführung eine Apotheose der Dissonanz?

Die lebenden Komponisten bei Furtwängler

Diese offensichtlich falsche Definition eines musikalisch-kulturellen Tatbestandes enthüllt uns blitzartig die ganze Schiefe der furtwänglerschen Stellung zu heutiger Musik. Sie zeigt uns, wie wenig er, dem auf Grund seiner hohen Allgemeinbildung der Weg zu ihr nicht schwer fallen könnte, in ihre Materie eingedrungen ist, wie einseitig er sie von einer romantisch-ideologischen Anschauung aus beurteilt.

Wenn Furtwängler, halb bedauernd, halb beipflichtend, auf den Entschluß einiger Dirigentenkollegen hinweist, die Moderne aus ihren Programmen ganz zu verbannen, so übersieht er, bewußt oder unbewußt, die Gründe, aus denen das geschieht. Nicht „weil erfahrungsgemäß durch die Annahme auch nur eines einzigen zeitgenössischen Komponisten ein Teil des Publikums vom Konzertbesuch abgeschreckt" wird, sondern weil den Herren die Richtung nicht paßt, weil die modernen Sachen, sollen sie halbwegs richtig aufgeführt werden, ein enormes Maß an technischer und geistiger Arbeit verlangen und obendrein noch unwillkommene Tantièmen kosten! Dieser letzte Punkt spielt bekanntlich eine recht entscheidende Rolle bei der Programmaufstellung, und das legt wieder die Anregung nahe, nicht die zeitgenössischen Werke mit Tantièmepflicht zu belegen, sondern diejenigen, deren Schutzfrist abgelaufen ist. Die Abneigung gewisser Publikumskreise gegen heutige Musik soll nicht geleugnet werden. Aber sie ist nicht größer als sie zu Brahms', Bruckners Zeiten oder in Richard Strauß' Anfängen war, und bestimmt geringer als die der in starrer Tradition befangenen Fachleute. Ihr nachgeben hieße ein kulturelles Verbrechen begehen, das die Existenzberechtigung dieser offiziellen Konzerte nachdrücklicher in Frage stellt als alle geistigen und materiellen Krisen der letzten hundert Jahre.

Wie verhält sich nun Furtwängler de facto zur modernen Musik? Nach seiner Behauptung gibt es nicht viele Werke des modernen Konzertsaals, die nicht durch seine Hände gegangen sind. „Aber ich habe . . . ihnen von Anfang an innerhalb des Gesamt meiner Programme den Platz angewiesen, der ihnen meiner Meinung nach zukommt." Prüfen wir diese Meinung.

Vor mir liegen die Programme der 99 Abonnementskonzerte, die er seit 1922 in Berlin dirigiert hat. Da dominiert Richard Strauß mit 18 Aufführungen, es folgt Strawinsky mit 8, Pfitzner hat 6, Debussy und Hindemith 5, Schönberg 4 (zwei davon sind Bach-Instrumentationen), Ravel, Respighi und Sibelius 3, Braunfels, Busoni, Georg Schumann, Toch und Trapp 2, Bartók, Bloch, Casella, Graener, Honegger, Jarnach, Kletzki, Kodaly, Karl Marx, Prokofieff, Rachmaninoff, Raphael, Rathaus, Reznicek, Sekles und Vogel je eine.

Noch aufschlußreicher ist die Liste der Werke, die man einer Uraufführung für würdig hielt. Es sind fünf: die Ouvertüre von Rathaus, die Variationen von Schönberg, sowie seine Instrumentation von Bachs Präludium und Fuge, Georg Schumanns Variationen über „Gestern Abend war Vetter Michel da" und Kodalys „Sommerabend".

Die Namen Conrad Beck, Alban Berg, Butting, Hauer, Janácek, Krenek, Malipiero, Milhaud, Schreker, Szymanowsky, Kurt Thomas, Tiessen, Weill (um nur einige wichtige zu nennen) fallen vollständig aus. Von den grundlegenden Arbeiten der Moderne fehlen unter andren Schönberg: Kammersinfonie, Pelleas und Melisande; Busoni: Sarabande und Cortège, Rondo Arlecchinesco; Strawinsky: Rossignol, Noces, die Suiten;

Hindemith ist, abgesehen von zwei Nebenwerken, nur mit drei von seinen Konzerten vertreten (op. 36,4, op. 38, op. 46,2), Bartók nur mit der Tanzsuite.

Vor allem aber ist wenig damit getan, wenn man moderne Werke einmal zur Diskussion stellt und dann ad acta legt. Will man sich für sie einsetzen, so muß man sie in gewissen Abständen wiederholen. In 10 Jahren hat das Furtwängler nur bei Strauß (Domestica, Heldenleben, Don Juan, Zarathustra; Eulenspiegel sogar dreimal), Strawinsky (Sacre und Petruschka), Sibelius (Violinkonzert) und Debussy (Nocturnes) getan. Das ist der Platz, der seiner Meinung nach der Moderne in seinen Programmen zukommt.

Nicht weniger willkürlich geht er übrigens mit der Bewertung von Komponisten der Vergangenheit um. Der einseitigsten Pflege Beethovens steht eine fast unbegreifliche Vernachlässigung Bachs, Händels, Mozarts und Haydns gegenüber. In der vergangenen Spielzeit (dem Haydnjahr) war Beethoven mit 7, Brahms mit 4, Haydn mit 3, Mozart, Schumann und Strawinsky mit 2, die übrigen (darunter Bach) mit einer Aufführung vertreten.

„Die Grundlagen unseres ganzen Musiklebens sind die immer noch unerschöpflich Leben und Kraft spendenden Werke der großen Meister." Wer hat bewiesen, daß die heutigen Meister nicht ebenso groß sind, wie die der Vergangenheit? Endlich holt Furtwängler zu einem letzten Schlage aus, der sich gegen seine Kollegen richtet. Jawohl, sagt er, ich gebe diese Krise zu. Aber sie wurzelt in der falschen Wiedergabe, die den klassischen Musiken heute zuteil wird. „Wenn wir sie wirklich gestalten – heute werden sie meistens bestenfalls ‚referiert' – dann werden sie auch wieder lebendig"; und weiter: „würden unsere Darstellungen, unsere Pianisten, Sänger, Dirigenten diesen Werken wirklich immer echten und unverfälschten Ausdruck verleihen, es gäbe keine Musikkrise".

Welche Wendung durch Gottes Fügung! Flugs wandelt sich der Taktstock zum Zauberstab, der den Kulturfluch der Gegenwart zu eitel Harmonie und Wohlgefälligkeit werden läßt. Der Kapellmeister als Erlöser von Krise und Geistesnot, der Histrio als Sieger über den Schaffenden, — welch Ruhmtraum eines Dirigenten! Aber nicht etwa der Kapellmeister an sich, sondern eben nur der Eine, Einmalige, aus der kleinen Schar der Erwählten.

Scherz beseite; was meint Furtwängler? Wenige Tage vor der Rede erscheinen zwei Artikel im Berliner Tageblatt (10. und 15. April) „Bemerkungen zur Darstellung alter Musik". Auch sie gehen von der Feststellung einer Krise aus, von dem Problem, das die Aufführung alter Musik uns bedeutet.

Seine Polemik richtet sich hier vor allem gegen zwei moderne Strömungen, in deren Trennung er leider nicht sehr genau vorgeht: gegen die Praxis der historisch getreuen Aufführungen (besonders bei Bach und Händel) und gegen die „nichts als notengetreue Darstellung". Nun läßt sich in der Tat über diese Dinge nur äußerst schwer diskutieren. Hier steht oft subjektive Meinung gegen subjektive Meinung, Beweise sind schwer zu erbringen, und so behält am Ende jeder recht. Wenn Furtwängler etwa behauptet, der Klang eines Händelschen Orchestertutti (Orginalbesetzung), gespielt in der Berliner Philharmonie, sei eine Fälschung, so kann man ihn bei Bach (den er mit stärkstem Streichquintett spielt) derselben Fälschung bezichtigen. Ich persönlich finde

seine Bachaufführungen verkehrt, namentlich im Vergleich mit denen Klemperers. Alles, was er ferner über Akustik der modernen Konzertsäle, über die Verwendung des Cembalo, über die äußere Technik der Aufführungen alter Musik schreibt, hat viel für sich. Dazwischen aber stehen dann kleine boshafte Sätze, die gleichsam vom Weg abgleiten und die Richtigkeit des vorher Gesagten aufheben. So, wenn er plötzlich behauptet, die „kammermusikalischen" Wirkungen, von denen wir angesichts gewisser Musikepochen reden, d. h. das „künstlich und bewußt auf das Dünne, Zierliche und Trockene restringierte Musizieren" habe es niemals gegeben, außer in unseren Köpfen. Wir hatten das Glück, es zu erleben: bei Toscaninis Konzerten mit dem New Yorker Orchester, das Furtwängler freilich wohl zur Kategorie der „dressierten Luxushunde" rechnet. (Beide Ausdrücke stammen von ihm.)

Über die Gegensätze von Forte und Piano bei Bach und Händel: „Sie erhalten ... leicht einen übertriebenen, harten, kalten, gleichsam mechanistischen Charakter, den sie in Wirklichkeit niemals hatten, und den als notwendig zur alten Musik gehörig uns lediglich heutige musikalische Pharisäer einreden wollen." Hier spricht offenbar ein Augen- und Ohrenzeuge, dem vor allem die Musikwissenschaft für Erweiterung ihrer Kenntnisse danken muß. Wir haben bisher als ausgemacht betrachtet, daß die moderne Dynamik ein Produkt der Mannheimer Schule und der klassischen Sinfonik ist, daß es also vor 1750 im wesentlichen nur diese harten, kalten Gegensätze gegeben hat. Von diesem Bewußtsein ausgehend haben wir auch Furtwänglers Darstellungen bachscher und händelscher Musik stets für subjektive Auseinandersetzungen, die H-moll-Suite für Flöte und Streichorchester geradezu für ein Arrangement aus seiner Feder gehalten. Nun vernehmen wir aber, daß diese Crescendi und Decrescendi, diese romantischen Rubati „einer seelischen Notwendigkeit entsprungen" sind. Dieser Art zu diskutieren sind wir nicht gewachsen. Denn mit seelischer Notwendigkeit läßt sich (besonders in Deutschland) alles, auch das Absurdeste entschuldigen.

Der Tenor der furtwänglerischen Ausführungen ist die alte romantische Anschauung: „Das Wichtigste in der Musik steht nicht in den Noten" (Mahler). Er kehrt diesen Satz aber noch um und sagt: wenn nur die Noten wiedergegeben werden, so ist das eine Verfälschung, ein Eingeständnis unsrer Schwäche. Und gerade da redet er am Eigentlichen vorbei. Denn seine Art der Darstellung respektiert ja so außerordentlich oft nicht einmal das, was in den Noten steht. Ich will nicht von den absoluten Tempi reden, die meinethalben Gefühlssache sein mögen, auch wenn Metronomziffern vorgezeichnet sind. Aber selbst die Proportion aufeinanderfolgender Tempi wird bei Furtwängler gelegentlich in der selbstherrlichsten Weise verändert. Nur in diesen Fällen, wo tatsächlich die nachschöpferische Phantasie das Werk überwuchert, ist ein Veto geboten.

Kein Zweifel, daß außer dem nackten Notenbild auch noch etwas sehr Wesentliches darzustellen bleibt: der Stil. Aber just hierin kann uns Furtwänglers Stabführung, die so gern aus einem klassischen Werk ein romantisches macht, die eigentlich alles à la Beethoven oder Bruckner intensiviert haben möchte, nicht befriedigen. Und besonders scharf muß man protestieren, wenn er immer wieder versucht, seine höchst subjektive, genial persönliche Auffassnng als sozusagen objektiv gültig hinzustellen. Mit diesen Gewaltstreichen ist Furtwängler im Begriff, zu einer höchst verhängnisvollen Macht zu werden, zu einem Diktator des Geschmacks, dessen Herrschaft alles von ihm Ab-

weichende als zweitklassig brandmarken möchte. Hören wir ihn: „Wer sich mit den großen Werken wirklich beschäftigt, wird bald die Erfahrung machen, daß die Meinungsverschiedenheiten über sie umso geringer werden, je mehr man sie kennenlernt; daß ihre Darstellung also umso weniger eine Sache des persönlich-willkürlichen Geschmackes wird, je mehr die Kenntnis der Werke zunimmt. Immer vorausgesetzt, daß der Darstellende zu einer wirklichen Auseinandersetzung mit dem Werk überhaupt fähig ist".

Wie kommt es dann, daß gerade die bedeutendsten Dirigenten in Bezug auf Tempi, Dynamik, Agogik, kurz alles was man Darstellung nennt, keineswegs übereinstimmen? Weshalb weicht z. B. Klemperers Bachgestaltung von der Furtwänglers so fundamental ab, daß man die Werke kaum identifizieren möchte? Weshalb dirigierte Toscanini Debussys „La Mer" so völlig anders als er? Soll behauptet werden, daß Klemperer und Toscanini die betreffenden Werke weniger genau kennen, oder daß sie zu einer wirklichen Auseinandersetzung mit diesen Werken nicht fähig sind? Sind Furtwängler niemals Zweifel aufgestiegen an seinen eigenen Fähigkeiten, sich mit diesem oder jenem Werk auseinanderzusetzen? Wer ist die höchste Instanz, die über diese Fähigkeiten zu entscheiden hat?

Die höchste Instanz ist der Komponist. Er allein, der das Werk geschaffen hat, kann auch bestimmen, wie es realisiert werden soll. Von den heutigen Komponisten, die Aufführungen ihrer Werke unter Furtwängler gehört haben, waren leider nicht viele mit seiner Darstellung einverstanden. Diese Tatsache ist in Fachkreisen durchaus bekannt; ich brauche sie daher wohl nicht mit Namensnennungen zu belegen, die den Trägern Furtwänglers Groll zuziehen würden.

Der Kreis schließt sich; wir stehen wieder vor der Gegenwartskunst, deren Reichtum, deren historische Bedeutung, deren schöpferische Kraft keine noch so organisierte Gegnerschaft wegdiskutieren wird.

Auch Furtwängler wird es nicht gelingen. Trotz aller Autorität seines Worts, trotz der Machtstellung, die er im heutigen Deutschland einnimmt. Um einen Gegner zu besiegen, muß man ihn besser kennen als Furtwängler die moderne Musik kennt. Wer sich mit dem Geist der Gegenwart auseinandersetzt, muß ihn zunächst von Grund aus beherrschen. Er muß die Entwicklung der heutigen Kunst (der Dichtung, Malerei und Musik) aus den geistigen Hintergründen des Expressionismus, der abstrakten Malerei, der Tonart-Zersetzung begriffen haben, er muß James Joyce so gut kennen wie Bert Brecht und die Lyrik der Dadaisten, Chirico so gut wie die surrealistischen Bücher Max Ernsts und die spätkonstruktivistische Farbenmontage des Bauhauskreises, Hauer und Milhaud so gut wie die neuen Russen und Amerikaner. Wenn er diese Materien bearbeitet hat, und dazu noch den Geist des modernen Theaters und des avantgardistischen Films, wird Erfurcht vor soviel Leistung, Respekt vor soviel schöpferischem Höhenflug ihm die Waffe aus der Hand zwingen. „Denn auch die Erkenntnis neuer Musik" – ich variiere einen Satz von Furtwängler – „bedeutet nichts anderes als ein Gerichthalten über uns selbst!"

Die Krisensaison geht zu Ende

Heinrich Strobel

Im Oktober befürchtete man, daß das Berliner Musikleben völlig zusammenbrechen würde. Inzwischen war der erste schwere Chok überstanden, und es zeigte sich, daß die qualitativ hochstehenden Veranstaltungen doch widerstandsfähiger waren, als man vermutet hatte. Die anerkannten Interpreten hatten wieder volle Säle. Gegen Ende der Saison erschienen auch die Vielzuvielen wieder in bedrohlicher Zahl. Quantitativ ist also keine entscheidende Veränderung im Berliner Musikleben eingetreten. Wohl aber qualitativ und geistig. Die Saison, die hinter uns liegt, ist für Berlin gekennzeichnet durch den neu auflebenden Klassikertaumel. Die Dirigenten liefen sich förmlich den Rang ab mit klassischen Abenden. Die Pianisten spielten Beethoven und Chopin bis zur Bewußtlosigkeit. In diesen schweren Zeiten so hieß es, ist das Publikum nur mit seinen Lieblingen anzulocken. Selbst der außenseiterische Klemperer dirigierte nur Beethoven, Brahms und Bruckner. Und wer in der Hoffnung ging, er würde zum Haydnjubiläum einmal unbekannte Werke des Meisters hören, der wurde bald genug enttäuscht. Man kam an den sichtbaren Stellen des Musiklebens über die Londoner Sinfonien nicht hinaus. Unter der Devise: rettet die Kunst, hat man über Nacht die modernen Musiker ausgeschifft.

■

Die Musealisierung des Musiklebens schreitet mit Riesenschritten vorwärts. Die Jubiläen schießen wie Pilze aus der Erde. Mit den Philharmonikern fing es an, dann folgten der Kittelsche Chor, das Roséquartett, das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium und schließlich die Berliner Musikalienhändler. Bei den Philharmonikern war das Jubilieren am Platz. In den 50 Jahren ihres Bestehens haben sie sich zu einem Klangkörper von wunderbarer Disziplin und Differenziertheit entwickelt. Das ist vor allem das Verdienst von Wilhelm Furtwängler. Seine suggestive Dirigierkunst hat das Philharmonische Orchester zum Weltruf geführt. Man wird es einem an sich konservativ eingestellten Musiker wie Furtwängler hoch anrechnen müssen, daß er bei seinem Jubiläum auch der jungen Musik gedachte. Hindemith schrieb für ihn eine bezaubernd leichte, meisterhaft gesetzte Variationenreihe, die nacheinander die einzelnen Instrumente in der buntesten Art herausstellt und in einem vitalen Concertino der drei Konzertmeister des Streichkörpers gipfelt.

■

Die Konzerte mit neuen Werken sind unter dem Druck der Wirtschaftslage (und der mit wirtschaftlichen Klagen verbrämten Bequemlichkeit der Veranstalter) selten genug geworden. Kleiber zog die neuen Variationen von Krenek wieder zurück, Scherchen, einst der eifrigste Förderer der jungen Generation, hielt sich ganz im Hintergrund — ein Konzert mit alter und neuer Blasmusik ausgenommen. Es bleibt also aus der Reihe der „großen“ Konzerte nur das zweite Klavierkonzert von Ravel, das der Autor selbst dirigierte und das sich als ein gedämpfter Nachhall seiner früheren Orchesterwerke erwies. Es hat natürlich große koloristische Reize. Aber ist das nicht selbstverständlich bei einem Musiker vom Range Maurice Ravels? Der hochbegabte Nicolas Slominsky warb in zwei Abenden um Sympathien für amerikanische Futuristen. Er warb vergeblich, denn so klug diese Komponisten auch von der Hintergründigkeit ihrer konstruktivistischen Kakophonien reden – es handelt sich in der Hauptsache um wild-

gewordene Programmusik, die selbst dem Freund scharfer Klänge auf die Nerven geht. Eine Ausnahme: die dekorativ wirkungsvolle Ballettmusik „La Rebambaramba“ nach altkubanischen Motiven von Amadeo Roldàn.

In der schwierigen Situation von heute hat die Funkstunde eine besondere Aufgabe als Wegbereiterin der neuen Kunst. Sie hat immer noch relativ große Mittel. Sie muß nicht nur für die erwerbslosen Musiker etwas tun, sie muß auch jene begabten Schaffenden fördern, die sonst keinen Weg mehr in die Öffentlichkeit finden. Die Berliner Funkstunde erfüllt diese Aufgabe, so weit das unter der kulturpolitischen Reaktion überhaupt noch möglich ist. Sie stützt die Veranstaltungen der I. G. N. M., die sich in diesem Winter besonders für die bereits historisch gewordenen Abstraktionen des Schönbergkreises einsetzte. (Man hörte bei der I. G. N. M. aber auch die klassizistisch gebändigte Orgelsonate von Milhaud.) Sie gab dem alten Feuerkopf Oskar Fried Gelegenheit zur Aufführung des dritten Klavierkonzertes von Prokofieff, das den alten russischen Virtuosenstil um die Klangwerte der neueren Musik bereichert. Sie sendete unter Klemperer einen Querschnitt durch Hindemiths Oratorium „Das Unaufhörliche“, der die strenge Monumentalität und die herbe Lyrik des bedeutenden Werks zu eindringlichster Wirkung brachte.

Die Funkstunde ist heute die zentrale Institution des Berliner Musiklebens. Sie hat jetzt auch Einfluß auf das Philharmonische Orchester gewonnen, das im nächsten Winter zwanzig Konzerte im Funkhaus spielen wird. Die Philharmoniker sind dadurch finanziell endgültig sichergestellt. Für die Funkstunde war mit dieser neuen Verpflichtung die Frage eines verantwortlichen musikalischen Leiters akut geworden. Sie glaubt ihn in Eugen Jochum gefunden zu haben. Jochum stellte sich in einem philharmonischen Konzert den Berlinern vor und hinterließ einen zwiespältigen Eindruck. Mit noch nicht 30 Jahren kommt er an die entscheidendste Stelle des Berliner Musiklebens. Für ihn hängt alles davon ab, ob er die (vielleicht mehr äußerliche) Nachahmung von Furtwängler abstreifen und seine zweifellos starken klangorganisatorischen und orchesterpädagogischen Fähigkeiten weiter entwickeln wird.

■

In den Opern ist es seit der „Bürgschaft“ ganz ruhig geworden. Tietjen errang mit „Ariadne“ einen gewaltigen Erfolg. Da die Aufführung von Blech meisterhaft studiert war, da die Ivogün als Zerbinetta auftrat und das übrige Ensemble erstklassig ausgewählt war, mußte dieser Erfolg von vornherein sicher sein. Das hatte der diplomatische Tietjen sehr klug berechnet. Vom Glanz der Aufführung fiel auch auf ihn als Regisseur etwas zurück, ja, Publikum und Presse schienen sogar mit dem mystifizierenden Symbolismus des Schlusses besonders einverstanden zu sein. Er paßte freilich eher zu „Heliane“ als zu „Ariadne“. Aber illusionistische Bezauberung ist heute wieder dernier cri. Auch das paßt zum Bild der Zeit.

Ebert putzte die „Entführung“ als modernes Singspiel mit sehr viel Geschick heraus. Der Gegensatz der Typen wurde betont, das Spiel aufgelockert. Reinking schuf einen reizenden Rahmen. Er bewies, daß man auch das türkische Milieu ohne kunstgewerbliche Vergoldung darstellen kann. Einen Riesenerfolg errang die Städtische Oper noch dieser Tage mit Offenbachs „Banditen“, der vor allem der geistvollen, tänzerisch gelösten Inszenierung und Einrichtung von Gustaf Gründgens zu danken war.

Honeggers „Pacific“ – der Liebling des Publikums

Ansermet und Genf

Willy Tappolet

Es ist nicht zu leugnen: die Zahl der zeitgenössischen Werke in den Konzerten Ernest Ansermets und des O. S. R. – Orchestre de la Suisse Romande – ging seit dem vorigen Winter zurück. Konnten wir von 50% neuester Musik sprechen – vgl. Melos 1931, Oktober – so sank sie für den verflossenen Winter auf ein Viertel. Zum Ausgleich dieses Ausfalls führte Ansermet nach dem Winterthurer Vorbild Hermann Scherchens „Studienkonzerte“ ein. Statt zeitgenössische Kompositionen in ein klassisches Programm gleichsam einzuschmuggeln, soll unter der offenen Flagge „Une heure de musique nouvelle“ einem dafür empfänglichen Publikum die Fahrt in musikalisches Neuland ermöglicht werden. Wer es ewig vorzog, sich zum soundsovielten Male von klassischer oder romantischer Musik berieseln zu lassen, konnte wegbleiben. Und es zeigte sich, daß sehr viele wegblieben. Man begreift die Bestürzung Ansermets, zumal man ihm vorrechnete, daß moderne Musik nicht nur sich nicht rentiert, sondern sogar Löcher in ein ohnehin nicht mehr ausgeglichenes Krisenbudget fraß. Worauf zu erwidern wäre, daß die Subvention der westschweizerischen Radiogesellschaft für die Übertragung des ersten Studienkonzertes das Defizit annähernd deckte, ganz abgesehen von der Überlegung, daß die Werbung für zeitgenössisches Schaffen nicht nur manchem zu Hause gebliebenen Genfer, sondern dem auf Neuigkeit erpichten Radiopublikum ganz Europas zugute kam. Es ist im höchsten Maße bedauerlich, daß es der sonst so wagemutige Ansermet bei diesem ersten Versuch bewenden und die Idee der Studienaufführungen einstweilen fallen ließ. Denn daß der Abend zu den stärksten Eindrücken des langen Konzertwinters gehört, haben ihm und seinen Musikern alle Zuhörer unzweideutig zu verstehen gegeben.

Will man noch ein untrügliches Zeugnis dafür, daß ein Teil unseres Konzertpublikums neue Musik fordert? Aus dem Bedürfnis, Ausübende und Zuhörer näher zu bringen, ist die schöne Tradition des Wunschkonzertes entstanden, wobei die Subskribenten des O. S. R. aus den während des Winters gespielten sinfonischen Werken das Programm selbst aufstellen können. Diesmal entfiel die größte Stimmzahl auf die Sinfonie Honeggers – 1926 war es dessen „Pacific 231“ – auf Debussys „Printemps“ und auf Bachs sechstes Brandenburgisches Konzert; gewiß ein schmeichelhaftes Wahlergebnis für Ansermet und ein deutliches Zeichen der Dankbarkeit für seine vorbildliche Werbetätigkeit.

Mit Hindemiths „Konzertmusik“ für Klavier, Bläserchor und Harfen von 1930 (unvergleichlich wiederum Walter Gieseking!) begann der erste und mit Strawinskys „Psalmensinfonie“ schloß der letzte Abend. Von der Aufführung der Kantate Strawinskys muß gesagt werden, daß sie selbst die höchstgespannteste Erwartung übertraf. Auf Schönbergs Filmmusik und Kreneks Variationen mußten wir bedauerlicherweise verzichten, nicht aber auf Vladimir Vogels schmissige Orchesteretüden und die drei Fragmente für Sopran und Orchester, die Alban Berg aus seiner Oper „Wozzeck“ für die Konzertaufführung bearbeitet und verbunden hat. Ansermet, Colette Wyss und seine Musiker interpretierten die ergreifenden Stücke Bergs derart packend, daß die unerhörte Wahrhaftigkeit dieser grandiosen Szenen erschütterte. Von Conrad Becks „Innominata“ war hier schon anläßlich der Uraufführung die Rede. (Melos 1932, Februar.) Hervorzuheben ist noch, daß Beck, bei dem sich das romantische Streben nach Formvollendung mit dem eigenwillig trotzigen Ausdruckswillen des männlich-herben Alemannen verbindet, in Genf in

ganz besonderer Gunst steht. Denn von welchem jungen Musiker, der ausgetretene Pfade bewußt meidet, ließe sich behaupten, daß ein ernstes Bemühen, ihn zu verstehen und zu fördern, Publikum und Presse in seltener Übereinstimmung zusammenschließt?

Von einem Auslandschweizer, Ernest Bloch, hörten wir gleich zwei europäische Erstaufführungen. Seine sinfonische Freske „Helvetia, das Land der Berge und seines Volkes" entstand in langen Jahren (München 1900 – San Francisco 1929) aus dem Gefühl leidenschaftlichen Heimwehs. Alte Volksliedermotive liefern das thematische Material für die einzelnen weitgesponnenen, lyrisch-epischen Episoden, die in kunstreich archaisierender Polyphonie die Berglandschaft und die Tugenden der kriegerisch zähen Vorfahren der Schweiz verherrlichen. Unmittelbarer, gedrängter und rücksichtsloser spricht sich Bloch in den vier „Episoden für Kammerorchester" aus mit den suggestiven Bezeichnungen „Humoresque macabre, Obsession, Calme, Chinese", deren Aufführung wir Fred Hay und dem westschweizerischen Radioorchester verdanken. (Daß ausgerechnet der jeder Intrige abgeneigte Hay, der einzige Dirigent im Genfer Studio mit fortschrittlicher Gesinnung und eigenartigen, selbständigen Programmen fallen gelassen wurde, gehört zu den betrübendsten Tatsachen hiesiger Musikpolitik).

Besondere Aufmerksamkeit schenkte Ansermet den jungen Genfern Robert Bernard, André-François Marescotti, Roger Vuataz und Jean Binet. Sind die beiden ersten noch allzusehr ihren französischen Lehrmeistern gemäßigter Haltung tributpflichtig, so versucht der vielseitige Roger Vuataz in seinem sinfonischen Satz „Die Rhone" für Chöre, Tenorsolo und Orchester, persönlichere Wege zu gehen. In der Vertonung der Horaz-Ode an Sestus hat Jean Binet den Rhythmus des lateinischen Verses in einem sprechähnlichen Gesang beibehalten und gewisse Eigentümlichkeiten mittelalterlicher Musik mit neuzeitlicher polyphoner Schreibweise verbunden. Einen ähnlichen Versuch, jedoch mit stärkerer Betonung polyrhythmischer und klangfarbiger Elemente, hat Manuel de Falla im Konzert für Cembalo — Isabelle Nef — Flöte, Oboe, Klarinette, Violine und Cello unternommen. Daß dies bei dem neuerdings stark unter französischem Einfluß stehenden Spanier mit handwerklicher Meisterschaft geschieht, braucht wohl kaum erwähnt zu werden. Auf einige glänzend aufgeführte Wiederholungen verschiedener Orchesterstücke Debussys und Ravels und auf Albert Roussels harmlose „Kleine Suite" beschränkt sich die Ernte aus der neueren französischen Musik. Daß Ansermet dafür keine Schuld trifft, sondern die magere Auslese aus dem nahen Westen auf inneren Gründen beruht, unterliegt wohl keinem Zweifel.

Melosberichte

Zwillingsesel - die neue Oper von Dressel

Bei dem Mangel an guten deutschen Spielopern könnte diese siebente Oper des erst vierundzwanzigjährigen *Erwin Dressel* eine wirkliche Bereicherung des Repertoires darstellen, wenn der Komponist mit dem ihm anvertrauten musikalischen Gut nicht gar so leichtsinnig verfahren wäre. Dressel hat eine unbestreitbare Begabung für das leichte Genre — neben wirklich lustigen und auch musikalisch interessierenden Partien steht aber so viel Banales und Angehörtes, daß der Eindruck zwiespältig bleibt. Dabei ist das Libretto von *Arthur Zweininger*, dem dieselbe Novelle »Der Dreispitz« zugrunde liegt, der auch das Textbuch von Hugo Wolfs »Corregidor« sein Dasein verdankt,

recht geschickt gemacht. Dressel hätte mit etwas mehr musikalischem Gewissen auch seiner Musik das Niveau geben können, das im Buch vorgezeichnet ist. Sie kommt vom Jazz her, nicht nur in der jazzmäßigen Instrumentalbehandlung (etwa im Stile Gruenbergs), sondern auch in Diktion und Thematik. Der Gedanke, die Spieloper vom gegenwärtig Tänzerischen her zu erneuern, ist richtig. An einzelnen Stellen gelingt es Dressel auch, die kurzatmige Jazzthematik zu überwinden und über stereotype Motivwiederholung und banale Dominant-Tonika-Kadenzierung hinaus einen Lustspielton zu treffen, der nicht nur diskutabel ist, sondern in dem sich schöpferische Kraft äußert. Aber an entscheidenden Stellen gleitet er rettungslos ins Operettenhafte hinab – der »Einfall«, der ihm und auch dem Publikum den größten Spaß zu machen scheint: »Doch die Traube ist famos«, ist typisch für die Verwischung der Grenzen zwischen Operette und Spieloper. Dann gibt es noch ein Zwischenspiel von ödestem Leerlauf, ein Vorspiel zum dritten Akt, so langweilig und akademisch, daß es von einem Sechzigjährigen zu stammen scheint, und so süßlich mit seinen Glockenspiel-Effekten, daß man sich mit Wehmut an die Salonmusik unseligen Angedenkens erinnert fühlt. Der dritte Akt schwankt zwischen banalisiertem Moussorgsky und schlecht kopiertem Richard Strauß (abgesehen von ein paar Dutzend wirklich tänzerischen Takten, wo plötzlich Leben in die Musik kommt). Dressel ist eine Begabung, die es mit intensivster Arbeit und vor allem härtester Selbstkritik schaffen könnte – darum war es zu begrüßen, daß sich die Dresdner Oper dieses Werkes annahm und ihm in einer guten Aufführung, die ihre stärksten Eindrücke vom Szenischen bekam, zum Erfolg verhalf.

Man könnte der Dresdner Oper sogar ein besonderes Lob zollen, wenn nicht die Vernachlässigung des ernsten zeitgenössischen Schaffens hier ein Ausmaß angenommen hätte, das der Verpflichtung der Sächsischen Staatsoper als *Kulturinstitut* ins Gesicht schlägt. Seit den pseudomodernen »Schwanda« und »Maschinist Hopkins« ist hier keine Oper eines der wirklich repräsentativen und wirklich schöpferischen Vertreter der Moderne gespielt worden! Statt Alban Bergs »Wozzeck« – anderswo ein großer Kassenerfolg! – bringt man hier auf Betreiben von Bayreuth nahestehenden Kreisen Siegfried Wagners »Bärenhäuter« – statt Pfitzners »Herz«, eine Oper des hiesigen zweiten Kapellmeisters Kurt Striegler »Dagmar«, dem man es von Herzen gönnt, daß er seine Arbeit an dem Institut aufgeführt sieht, an dem er nun jahrelang wirkt, dem man aber gleichzeitig nur lokale Bedeutung zusprechen kann. Kein Strawinsky seit der Konzertaufführung des »Oedipus rex« vor Jahren. Verdi-Renaissance in vorbildlicher Weise – dafür ist hier noch keine Oper von Janacek erklungen! Die lebenden Komponisten, die hier in den letzten Jahren gespielt wurden, sind Richard Strauß, Hans Pfitzner, Othmar Schoeck, E. Wolf-Ferrari, Mark Lothar, E. von Reznicek, Kurt Striegler und Erwin Dressel – *der* Kurs ist eindeutig! Ein beschämendes Zeugnis für ein Institut, das zu Schuchs Zeiten *das* fortschrittliche Operntheater der Welt gewesen ist. *Herbert Trantow*

Notizen

Neue Werke im Spielplan

Das Opernhaus in *Frankfurt a. M.* hat die Opern *„Der arme Matrose"* von Milhaud und *„Die spanische Stunde"* von Ravel zur Erstaufführung angenommen Beide Opern befinden sich auch im Repertoire des Opernhauses in Königsberg.

Das Landestheater in *Schwerin* bereitet die Erstaufführung von Hindemiths Oper *„Cardillac"* vor.

Alfredo Casellas erste Oper *„La Donna Serpente"* wird vorraussichtlich im Herbst dieses Jahres in Deutschland aufgeführt.

Intendant Ebert hat das neueste Werk von Prof. Franz Schreker *„Der Schmied von Gent"*, Zauberoper in drei Akten nach de Costas „Smetse Smee" für die Städtische Oper in Berlin zur Uraufführung in der kommenden Saison erworben.

Das Opernhaus *Königsberg* bringt als erste Novität der kommenden Spielzeit *„Die Bürgschaft"* von Kurt Weill zur Aufführung.

Das Schulspiel *„Creß ertrinkt"* von Wolfgang Fortner hat seit der erfolgreichen Uraufführung in Bad Pyrmont auf dem Musikfest der Sektion Deutsch-

land der I. G. N. M. zahlreiche Aufführungen u. a. in Köln, Dortmund, Elberfeld, Jena, Hamburg und durch die Günther Heß-Schule im Chemnitzer Schauspielhaus erlebt. Die Hohenzollern-Oberrealschule in Berlin und eine Reihe weiterer Schulen in Frankfurt a. M., Basel, Hannover, Regensburg bereiten gleichfalls Aufführungen vor.

Im Kurhaus in Wiesbaden fand ein ausschließlich neuer Musik gewidmetes Konzert statt, bei dem *Karl Rankl* folgende Orchesterwerke dirigierte: Hindemith, Konzert op. 38; Toch, Bunte Suite op. 48; Hugo Herrmann, Violin-Konzert. *Dr. Ernst Laaff* dirigierte die Chorwerke: Seiber, Sanctus; Karl Marx, Lieder nach alten Texten; Hindemith, Lieder für Singkreise; Slavenski, Serbische Volkslieder; Orff, Kantate: Veni creator spiritus.

Am 23. Mai fand in Dresden ein Sonderkonzert der Sächsischen Staatskapelle unter Leitung von *Fritz Busch* mit Werken zeitgenössischer Komponisten statt. Aus Anlaß des 50. Geburtstages von Igor Strawinsky wurden dessen Scherzo fantastique und die Symphonie der Psalmen aufgeführt. Das weitere Programm enthielt folgende Werke: *Hindemith:* Konzertmusik für Streicher und Blechbläser; *Büttner:* Präludium, Fuge und Epilog; *Richard Strauss:* Lieder mit Orchester; *Ferruccio Busoni:* Heiterer Reigen (aus der Suite „Die Brautwahl“).

In einem Konzert *Dresdener Komponisten* gelangten u. a. Werke von Trantow, Blumer, Hollstein, Kauffmann-Jassoy, Johann Müller und *Leonhard Prinz* unter Leitung des Letztgenannten zur Uraufführung aus dem Manuskript.

Der *„Dessauer Kinderchor“* (Leitung E. Rex) hat anläßlich seines zehnjährigen Bestehens zwei neue Chorwerke uraufgeführt. Das eine stammt von *Paul Dessau*-Berlin und heißt *„Lügen haben kurze Beine“*, Kantate in 2 Abteilungen für Kinderchor, Soli und Instrumente. Das andere führt den Namen *„Das steinerne Lied“* und ist für Bariton, Kinderchor und Orchester von *Fritz Schulze*-Dessau komponiert.

Von *Karl Marx,* der soeben mit dem Musikpreis der Stadt München ausgezeichnet wurde, erscheint demnächst eine viersätzige Motette „Um diese Welt ist's also getan“ im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Die nächsten Aufführungen des Volksoratoriums *„Die heilige Elisabeth“* von *Joseph Haas* sind am 5. Juni in Pirmasens, am 3. Juli in der Messehalle in Köln durch den verstärkten Gürzenichchor und den Kölner Männergesangverein unter der Leitung des Generalmusikdirektors Prof. Abendroth, am 5. Juli in Stuttgart als Festaufführung zum Jubiläum der Württembergischen Hochschule für Musik unter Prof. Hugo Holle. Bisher sind in annähernd 100 Städten Aufführungen erfolgt oder vorgesehen.

„Cruxifixus“ (Die Sieben Worte des Erlösers) für gemischten Chor, Sopran- und Baritonsolo, Orgel und Kammerorchester von *Hermann Simon* wurde vom Chor der Dresdener Kreuzkirche und von der Berliner Funkstunde aufgeführt.

Oper in der Krise

Das *Königsberger Opernhaus* (Intendant Dr. Hans Schüler) schloß am 30. April die Winterspielzeit 1931/32. Der Besuch war trotz der schlechten Zeiten ausgezeichnet, sodaß die Spielzeit ohne Überschreitung des Etats und ohne Überziehung der Subvention durchgeführt werden konnte. Es gelangten folgende Novitäten zur Aufführung: Goethes Singspiel „Claudine von Villa Bella“ mit der Musik des Königsberger Komponisten Joh. Friedr. Reichardt, Hindemiths „Neues vom Tage“, Weinbergers „Schwanda, der Dudelsackpfeifer“ und Milhauds „Der arme Matrose“. Die musikalische Oberleitung hatte Operndirektor Bruno Vondenhoff, die szenische Oberregisseur Wolfram Humperdinck und Ausstattungschef Karl Jacobs.

Das *Mannheimer Nationaltheater* faßt am Ende der Spielzeit seine *vorbildliche Arbeit* auf dem Gebiet der modernen Oper in einer Novitätenwoche zusammen. Dabei wird man hören: Wozzeck (Berg), Aus einem Totenhaus (Janacek), Neues vom Tage (Hindemith), Leben des Orest (Krenek), Herz (Pfitzner), Gewaltiger Hahnrei (Goldschmidt), Oedipus Rex (Strawinsky). Die nächste Saison wird mit Weills „Bürgschaft“ eröffnet. Man sieht: es geht auch heute noch. Es muß nur der Wille da sein. Dieser Wille heißt in Mannheim: *Maisch* und *Rosenstock.*

Das Nationaltheater Mannheim veranstaltet ferner ab Mitte Juni eine Ausstellung: *„Zwei Jahre Arbeit des Nationaltheaters“* zur Einleitung der Werbung für die kommende Spielzeit. Es wird in ihr an Hand von Bühnenmodellen, szenischen Entwürfen, Figurinen, Kostümen, Szenenaufnahmen, statistischen Tabellen usw. ein Überblick über die Arbeit des Theaters im wesentlichen aus den letzten zwei Jahren gegeben.

Der bisherige Leiter des Mainzer Stadttheaters, *Edgar Klitsch,* wurde als Intendant an das Staatstheater nach *Kassel* berufen. Der bisherige Leiter dieser Bühne, Intendant *Berg-Ehlert* geht als Intendant nach *Wiesbaden*, mit ihm auch der erste Kapellmeister der Kasseler Bühne, Abravanel. Intendant *Helmuth Götze* wurde als Nachfolger des nach Köln berufenen Intendanten *Neudegg* an die Spitze des Magdeburger Stadttheaters berufen. Das Dessauer Friedrichtheater übernimmt Oberspielleiter *Vogt* (Braunschweig) als Intendant.

Generalintendant *Hartmann*, der seit Jahren das *Kieler Stadttheater* leitete, hat sein Rücktrittsgesuch eingereicht, weil er bei den Sparmaßnahmen aus künstlerischen und sozialen Gründen das Theater nicht weiterleiten könne. Ebenso hat der *Lübecker* Intendant *Dr. Liebscher* seinen Posten zur Verfügung gestellt. Er hat drei Jahre die Lübecker Bühne erfolgreich geleitet.

In der internen Sitzung des *Landesbühnenausschusses*, die kurz vor Pfingsten unter dem Vorsitz des Oberpräsidenten der Rheinprovinz Dr. Fuchs im

Kölner Hotel Minerva tagte, wurde, wie verlautet, neben einigen Konzessionsbestimmungen in der Hauptsache die Frage der *Planwirtschaftsreglung der rheinischen Bühnen* besprochen. In der Kölner Sitzung wurde eine Fachkommission gebildet, die je nach Bedarf noch durch weitere Sachverständige verstärkt wird.

Personalnachrichten

Emil Hertzka, der Gründer und Leiter der *Universal-Edition* in *Wien* ist im Alter von 63 Jahren unerwartet *gestorben*. Wer die Entwicklung der Neuen Musik kennt, weiß, wie stark Hertzka mit ihr verbunden ist. Er hat sich für Mahler, Schönberg und Bartók eingesetzt, als diese Musiker noch heftig umstritten waren, er hat später die Internationale der Neuen Musik tatkräftig gefördert und zahllosen jungen Talenten den Weg in die Öffentlichkeit gebahnt. Auf allen Musikfesten war Hertzka eine selbstverständliche Erscheinung. Die neue Musik war für ihn eine Sache des Herzens. Daß sie später in Erscheinungen wie Janacek, Krenek und Weill greifbare Erfolge brachte, wird dem klugen Mann nur angenehm gewesen sein. Die junge Musik hat Hertzka viel zu danken.

In *Frankfurt* starb nach langem Leiden *Dr. Ludwig Rottenberg*, der frühere erste Kapellmeister der Frankfurter Oper. Rottenberg stammte aus der Bukowina. Er fing als Pianist an, ging aber bald zum Dirigentenfach über und kam nach kurzer Tätigkeit in Brünn und Wien auf Empfehlung von Brahms und Bülow an die Frankfurter Oper. Dort hat er jahrzehntelang eine produktiv aufbauende Arbeit geleistet. Ihm ist es zu danken, daß die Frankfurter Oper in den Jahren vor dem Krieg eines der lebendigsten deutschen Operninstitute war. Rottenberg war ein sensibler und kultivierter Dirigent, der das Pultstartum leidenschaftlich haßte. Er war ein werktreuer Musiker, und er war ein Freund des Neuen und Jungen. Er setzte sich mit Nachdruck für die zeitgenössische Produktion von Debussy bis Hindemith ein.

Prof. Dr. Hermann Springer ist Anfang Mai 60 Jahre alt geworden. Dem Führer der deutschen Musikkritiker, dem hochgeschätzten Mitarbeiter des „Melos", dem verständnisvollen Freund aller jungen Musik, dem stets hilfsbereiten Kollegen sei auch an dieser Stelle Dank und Glückwunsch ausgesprochen.

Am 4. Juni beging *Erwin Lendvai* seinen 50. Geburtstag. Seine Bedeutung als Chorkomponist ist unbestritten. Sie fand in zahlreichen Aufführungen und sonstigen Ehrungen anläßlich dieses Tages Ausdruck.

Landesmusikdirektor *Johannes Schüler* in *Oldenburg* wurde unter gleichzeitiger Verpflichtung für Konzerte als Nachfolger des Generalmusikdirektors Band zum musikalischen Oberleiter des Stadttheaters *Halle* (Saale) gewählt.

Holles Madrigal-Vereinigung, Stuttgart, (Leitung *Hugo Holle*) hat in den beiden letzten Jahren außer in Deutschland große Erfolge auf Konzertreisen in Amerika, Holland, der Schweiz, Oesterreich und der Tschechoslowakei gehabt.

In der *Akademie der Künste* in *Berlin* wurde anstelle von Prof. Liebermann, *Dr. h. c. Max v. Schillings*, der seit 1927 Senator der Musikabteilung der Akademie ist, mit großer Mehrheit zum Präsidenten gewählt.

Professor *Dr. Hans Mersmann* ist als Leiter der musikalischen Sendungen an die *Deutsche Welle* berufen worden. Mersmann baut die musikalische Arbeit der Deutschen Welle in der Form eines vereinheitlichten Wochenprogramms auf. Teile dieses ständig wiederkehrenden Programms sind: „Das Musizieren mit unsichtbaren Partnern" (Dr. Just), Arbeitsgemeinschaften vor dem Mikrophon, ein „Musikalischer Zeitspiegel" und eine „Wochenschau".

Nachwuchs

Der *„Deutschen Musikbühne"* wurde ein Vorbereitungs-Studio angegliedert, an dem junge, entwicklungsfähige Bühnenbegabungen gegen geringe Vergütung eine Gesamtausbildung erhalten sollen.

Das *Fränkische Kammerorchester, Nürnberg*, beabsichtigt, jungen, unbekannten Komponisten Gelegenheit zu geben, ihre Werke zur Diskussion zu stellen. Aufführungsfreies, (? Die Red.) gutgeschriebenes Material erbeten an: Kapellmeister *Markus Rümmelein*, Nürnberg, Mittlere Pirkheimerstraße 47.

Vom 14.-24. Mai fand in dem von *Prof. Dr. Fritz Klatt* geleiteten Volkshochschulheim *Prerow* an der Ostsee unter Mitwirkung von *Professor Hoffmann*-Altona und *Professor Iversan*-Kiel ein musikalischer Übungskurs statt. Vormittags waren praktische Gesangs- und Instrumentalübungen. Chorwerke des 16. Jahrhunderts und Blockflötenmusik des 17. Jahrhunderts wurden neben moderner Chormusik geübt. Nachmittags wurden in arbeitsgemeinschaftlicher Form und in Vorträgen die Kunstelemente der Musik veranschaulicht.

Musik und Wirtschaft

Zur Schutzfristfrage hat die ordentliche Hauptversammlung des Verbandes der *Deutschen Musikalienhändler* zu Leipzig folgenden einstimmigen Beschluß gefaßt: „Der Deutsche Musikalienhandel – Verlag sowohl wie Sortiment – erhebt erneut und im Hinblick auf den schweren Existenzkampf, in dem er in dieser Notzeit steht, mit verstärktem Nachdruck die Forderung auf alsbaldige Einführung der fünfzigjährigen Schutzfrist. Er weiß sich in dieser Forderung eins mit der Gesamtheit der deutschen Komponisten und mit der öffentlichen Meinung nahezu aller Kulturländer der Welt, denen die Gewährung dieses moralisch und wirtschaftlich gerechten und billigen Anspruchs als Selbstverständlichkeit und als Ehrenpflicht gegenüber den Schöpfern und Verbreitern geistiger Werte erscheint."

Ein *Archiv für Musikwirtschaft* und Musiktechnik wird der *Breslauer Technischen Hochschule* angegliedert. Es sind vorläufig etwa 10000 Zeitungsausschnitte und etwa 5000 Abbildungen zur Instrumentenkunde, Auf-

führungspraxis, Musiktechnik, musikalischen Kulturgeschichte, ferner Musikerbildnisse, Tabellen, graphische Darstellungen, ferner eine zur Zeit mehrere 100 Stück umfassende Sondersammlung von Zeitungs- und Zeitschriftenaufsätzen zur Musik- und Theaterkrise der Gegenwart. Hinzu kommt eine Handbibliothek von einigen tausend Bänden und ein Schallplattenarchiv. Das Archiv hat sich die Aufgabe gestellt, alles Nachrichtenmaterial für Musikwirtschaft, Musiktechnik und allgemeine Musikkultur systematisch zu sammeln. Leiter des Archivs ist Dr. H. Matzke.

Rundfunk

Die *Schlesische Funkstunde Breslau* hat in den Orchesterkonzerten dieses Winters folgende Werke zur Uraufführung gebracht: *Hermann Baum:* Ostersinfonie; *Herbert Brust:* Konzert für drei Saxophone und Orchester; *Stefan Frenkel:* Spielmusik für Streicher; *Wilhelm Grosz:* Bänkel und Balladen; *Gerhard Strecke:* Sinfonietta; *Arthur Willner:* Fugen-Suite. Ferner hörte man: *Jerzy Fitelberg:* Violinkonzert; *Hans Gál:* Zauberspiegel-Suite; *Paul Hindemith:* Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfe; *Zoltán Kodály:* Sommerabend; *Darius Milhaud:* Konzert für Bratsche und Orchester; *Hans Pfitzner:* Das dunkle Reich; *Paul A. Pisk:* Partita; *Kurt Thomas:* 90. Psalm; *Eugen Zador:* Variationen über ein ungarisches Volkslied.

Der *Frankfurter Sender* hat in den letzten Monaten wieder eine Reihe neuer Werke zur Aufführung gebracht. Wir erwähnen: *Fortner:* Konzert für Orgel und Streichorchester, *Mussorgsky:* Musik zu Gogols „Heirat", *Ottmar Gerster:* Concertino für Solobratsche und Kammerorchester, *Schelb:* Konzert für Baßclarinette mit 10 Instrumenten. *Ernst Krenek* schreibt für den Frankfurter Sender eine neue Blasmusik.

Hermann Hans Wetzler wird am 14. Juni im *Berliner Rundfunk* die Uraufführung seiner Symphonie Concertante für Solovioline und Orchester mit *Prof. Havemann* als Solist dirigieren. Das neue Orgelkonzert mit Streichorchester von Wolfgang Fortner wird Anfang Juni unter Hermann Scherchen mit Fritz Heitmann in der Berliner Funkstunde gespielt.

Die zwischen dem *Königsberger Opernhaus* und der *Ostmarkenrundfunk A.-G.* abgeschlossene Arbeitsgemeinschaft hat in der Spielzeit 1931/32 zu einem vollen Erfolge geführt. Insbesondere der Opernbetrieb ließ sich ganz erheblich viel wirtschaftlicher gestalten, sodaß eine außerordentliche Entlastung der Subventionsgeber erzielt werden konnte. Der Vertrag wurde mit unwesentlichen Änderungen um ein weiteres Jahr verlängert. Der Versuch, durch Zusammenarbeit mit dem Rundfunk das einzige große Operntheater des deutschen Nordostens zu erhalten und dadurch gleichzeitig dem Rundfunk Vorteile zu verschaffen, ist in Königsberg gelungen. – *Nicolai Lopatnikoff* spielte sein erstes Klavierkonzert im Ostmarkenfunk in *Königsberg*.

Der *Mitteldeutsche Rundfunk* hat mit Generalmusikdirektor *Carl Schuricht* ein Abkommen getroffen, das ihn noch enger als bisher mit dem Leipziger Musikleben und dem Rundfunk verbinden wird. Neben den im Winterhalbjahr 1931/32 bereits eingeführten 4 geschlossenen Vereinskonzerten im Gewandhaus wird die Zahl der Leipziger Sinfoniekonzerte in der Alberthalle im kommenden Winterhalbjahr wieder von vier auf zehn erhöht werden. Ferner wird Generalmusikdirektor Carl Schuricht eine Reihe von Sendekonzerten des Mitteldeutschen Rundfunks dirigieren. Der Rundfunk gründet weiter aus Mitgliedern des Leipziger Sinfonieorchesters ein Kammerorchester, dessen künstlerische Heranbildung Carl Schuricht ebenfalls übernommen hat.

Ausland

Amerika

Rudolph Ganz brachte in *Chicago Hindemiths* „Junge Magd" und *Tochs* „Chinesische Flöte" zum ersten Male in englischer Sprache mit Margaret Gent und einem Kammerorchester zur erfolgreichen Aufführung.

Ernst Toch hat auf Einladung der Pro Musica-Gesellschaft als Interpret seiner Klaviermusik und seiner Werke mit Klavier eine amerikanische Tournée durch zahlreiche Städte der Vereinigten Staaten von New-York bis San Francisco absolviert, die bei Publikum und Presse ungewöhnlichen Nachhall hatte.

Sämtliche Künstler der *New-Yorker Metropolitan Opera* haben eine 25proz. Kürzung ihrer Gage angenommen. Der Fehlbetrag der Oper in der abgelaufenen Spielzeit beläuft sich auf insgesamt 550 000 Dollar.

Dänemark

Fritz Mahler wurde von der Direktion des *dänischen* Rundfunks als Dirigent an den Kopenhagener Sender verpflichtet. Er beginnt seine Tätigkeit, die die Leitung von Konzerten und Opernsendungen umfaßt, am 1. September.

Das Königliche Opernhaus in Kopenhagen bringt in der nächsten Saison *Weinbergers* „Schwanda", *Rezniceks* „Spiel oder Ernst" und *Bartóks* „Holzgeschnitzter Prinz" zur Erstaufführung.

England

Der *Londoner Rundfunk* veranstaltete ein Konzert mit moderner Wiener Musik. Zur Aufführung kamen die „Variationen" von *Krenek*, die „Drei Bruchstücke aus Wozzeck" von *Alban Berg* und die „Passacaglia" von *Webern*. Am 27. Mai veranstaltete der Londoner B. B. C. eine Wiederholungs-Aufführung des Requiems von *d'Erlanger*.

Frankreich

Hindemiths Spiel für Kinder „Wir bauen eine Stadt" kam zum zweiten Mal in *Paris* in französischer Sprache zur Aufführung und wurde begeistert aufgenommen.

Darius Milhaud hat die Vertonung zweier Elegien von Goethe beendet.

Italien

Die italienische Regierung veranstaltet Mitte September in *Venedig* ein Internationales Musikfest mit zeitgenössischen Kompositionen. Für den deutschen Abend wurde *Fritz Busch* als Dirigent aufgefordert, dessen Bemühungen es gelungen ist, als Orchester die *Dresdner Philharmonie* zu verpflichten, die bei dieser Gelegenheit erstmalig in Italien konzertiert. Das Programm enthält Werke von *Toch, Hindemith, Adolf Busch,* Variationen und Fuge über ein deutsches Volkslied von *Gottfried Müller* und „Die Flöte von Sanssouci" von *Paul Graener.*

Schweiz

Der neue Intendant des *Züricher Stadttheaters,* Karl Schmitt-Blos, bringt als erste Novität Kurt Weills „Bürgschaft" (Schweizer Erstaufführung).

Die Stadt *Basel* veranstaltete in der Zeit vom 21.–29. Mai eine Festspielwoche. Die großen Musikinstitute der Stadt hatten sich zusammengetan, um *Meisterwerke italienischer Komponisten* aufzuführen. Im Stadttheater wurden Rossinis „Barbier von Sevilla", Verdis „Fallstaff", Donizettis „Don Pasquale" und die „Serva Padrona" von Pergolesi gegeben, zum Teil in der Originalsprache. In die Leitung teilten sich Dr. Felix Weingartner und Gottfried Becker; die Spielleitung hatte Direktor Dr. Wälterlin inne. Ein Sinfoniekonzert unter Weingartner, Verdis „Requiem" unter Hans Münch, zwei Chor-, Orchester- und Orgelkonzerte unter Adolf Hamm und Paul Sacher, endlich eine Kammermusikmatinée (Lenerquartett) ergänzten die Festspielwoche.

Ungarn

Paul Kadosa verzeichnete in letzter Zeit mit mehreren Werken eine ganze Serie erfolgreicher Aufführungen. So gelangte die „Partita" für Violine und Klavier, die jetzt auch Joseph Szigeti in sein Repertoire aufnahm, in Budapest, die „Al Fresco"-Suite im Budapester und Bukarester Rundfunk zur Aufführung. Auch die zweite Klaviersonate, die „Ungarischen Volkslieder" und die „Bauernfiedel" fanden in mehreren Budapester Konzerten großen Anklang.

Alexander Jemnitz dirigierte in Budapest „Baby in der Bar" von *Wilhelm Graz* mit solchem Erfolg, daß der Abend wiederholt werden mußte. Ferner gelangte eine Sonate für Saxophon und Banjo von Jemnitz mit starkem Erfolg zur Aufführung.

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. HEINRICH STROBEL, BERLIN; für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernspr: Gutenberg 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstraße 10

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 90.– Mk. 1/2 Seite 54.– Mk. 1/4 Seite 31,50 Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag

Diesem Heft liegen bei:

„Der Weihergarten", Verlagsblatt des Hauses B. Schott's Söhne, Mainz (II. Jahrg. Nr. 5/6)
Katalog „Zeitgenössische Musik" aus dem Verlag B. Schott's Söhne, Mainz (Jahresbericht 1932)
ein Prospekt über die im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, erschienenen Werke von Erwin Lendvai.
ein Prospekt über die im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, erschienenen Werke von Armin Knab.
eine Kunstdruckbeilage einer bisher unveröffentlichten Aufnahme von Igor Strawinsky anläßlich seines 50. Geburtstages am 18. Juni.

Igor Markevitch

Im Verlage

B. Schott's Söhne / Mainz Leipzig / London Paris / New-York

Klavier:

Konzert für Klavier und Orchester
Klavier-Auszug . . Ed. Schott Nr. 2147 M. 6.—
Spieldauer: etwa 25 Minuten

Partita für Klavier und kleines Orchester
Klavier-Auszug . . Ed. Schott Nr. 2160 M. 5.—
Spieldauer: etwa 16 Minuten

Orchester:

Sinfonietta
Spieldauer: etwa 15 Minuten

Concerto grosso
Partitur (4⁰) . Ed. Schott Nr. 3330 M. 40.—
Spieldauer: etwa 16 Minuten

Neu! **Rebus,** Ballett-Suite für Orchester
Aufführungen in Paris, Boston, Washington (Koussevitzky)
Spieldauer: etwa 50 Minuten

Kammermusik:

Serenade für Violine, Klarinette (B) und Fagott
Studien-Partitur Ed. Schott Nr, 3503 M. 2.—(NP)
Stimmen . . Ed. Schott Nr. 3159 M. 4.50 (NP)

Neu! **Galop** für Oboe, Klarinette, Fagott, Trompete, Schlagzeug, Violine, Violoncello u. Klavier
Spieldauer: etwa 4 Minuten

Chor:

Cantate für Sopran-Solo, Männerchor u. Orchester, Text von Jean Cocteau (französisch)
Klavier-Auszug . Ed. Schott Nr. 3247 M. 4.—
Spieldauer: etwa 20 Minuten

Aufführungsmateriale, soweit keine Preise angegeben sind, nach Vereinbarung.

Verlangen Sie kostenlos den neuen Jahresbericht „Zeitgenössische Musik 1932"

ïeue Kinderspiele

Neue Jugend-Chormusik

ssau-Seitz: Eisenbahnspiel für Soli, Chor und Geigen.
Klavier-Auszug M. 3.— / Chorstimmen je M. —.30
Über 50 Aufführungen.

ffer-Seitz: Matrosenspiel für Soli, Chor und Klavier oder Schulorchester.
Klavier-Auszug M. 3.— / Chorstimmen je M. —.30

b. Ad. Stemmle und Allan Gray:
Welle A B C. Ein neues musikalisches Spiel für Soli. Chor und Schulorchester.
Uraufführung: Berlin, Volksbühne 29. Mai 1932.
...Auszug M. 5.—

Ein interessanter Fund!

Bisher ungedruckte Werke von Claude Debussy

DANSE BOHÉMIENNE
für **Klavier**
Ed. Schott Nr. 2169 M. 1.80 (NP)

VIER LIEDER
für eine Singstimme (hoch) m. Klavier

Jetzt mit deutschem Text!

Rondeau (Alfr. de Musset) . M. 1.50 (NP)
(franz.-dtsch.-engl.)
Chanson d'un fou . . . . . M. 1.50 (NP)
(französ. - deutsch)
Ici bas (Armand Sylvestre) . M. 1.50 (NP)
(franz.-dtsch.-engl.)
Zéphir (Th. de Banville) . M. 1.50 (NP)
(franz.-dtsch.-engl.)

Diese erstmalige Veröffentlichung stellt für Musiker und Musikfreunde eine Gabe von unschätzbarem Werte dar; dem Pianisten und Sänger werden neue, außerordentlich dankbare Werke geboten.

B. Schott's Söhne • Mainz
Leipzig / London / Paris / New York

In allen musikalischen Fragen: Bote & Bock

WENDEN

Sie sich an den Verlag
Ed. Bote & G. Bock
der Ihnen durch Übersendung von Prospekten u. Ansichtssendungen bei Zusammenstellung der Programme für die

SAISON 1932/33

behilflich sein wird.

Herren
ED. BOTE & G. BOCK, BERLIN W. 8

Ich bitte um Zusendung der folgenden Prospekte:
(Nichtgewünschtes ist gestrichen!)

Orchesterkatalog / D'Albert-Verzeichnis / Werke von Max Reger / Chorwerke (alt u. neu) / Instrumentalmusik / Graener-Verzeichnis / Klavierauszug-Prospekt / »Der Aufstieg« Verlagsnachrichten

Bemerkungen ______________________

Name: ______________________

Wohnort: ______________________

Melosnotizen

Italien

Die italienische Regierung veranstaltet M… September in *Venedig* ein Internationales Musik… mit zeitgenössischen Kompositionen. Für den deutsc… Abend wurde *Fritz Busch* als Dirigent aufgefor… dessen Bemühungen es gelungen ist, als Orche… die *Dresdner Philharmonie* zu verpflichten, die… dieser Gelegenheit erstmalig in Italien konzert… Das Programm enthält Werke von *Toch*, *Hinder…* *Adolf Busch*, Variationen und Fuge über ein deuts… Volkslied von *Gottfried Müller* und „Die Flöte … Sanssouci“ von *Paul Graener*. …sie

Schweiz …r

Der neue Intendant des *Züricher Stadtthe…* Karl Schmitt-Blos bringt … Zürich,

Ein neuer Erfolg!

Wolfgang

Fortner

Konzert

für

Orgel

und

Streichorchester

Partitur Ed. Schott Nr. 3320 M. 4.– (NP)

(Spieldauer: etwa 22 Minuten)

Über die Uraufführung im Frankfurter Rundfunk unter Hans Rosbaud mit Herbert Haag:

» . . . Das Werk beginnt mit einem Präludium, das in sehr wirkungsvoller Weise einen feierlichen Streichersatz mit den spielerischen Arabesken der Orgel kontrastiert. In die ganz strenge Fesselung der Passacaglia begibt sich der zweite Satz, dessen weit geschwungener Ostinato zunächst vom Streicherchor in heller Architektur überbaut wird, um dann von einem kühnen Doppelspiel der Orgel umrankt zu werden. Dritter Satz eine kühn vorwärtsstürmende Doppelfuge, voll interessanter Wendungen . . . **Das ganze Werk ist mit großem Temperament, mit erstaunlichem Können geschrieben . . .** «.

K. Laux
(Neue Badische Landeszeitung)

Früher erschienen:

Wolfgang Fortner

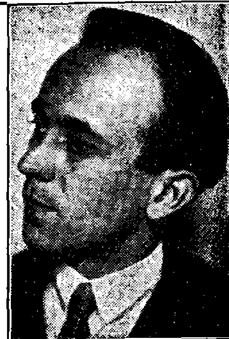
Toccata und Fuge für Orgel

Ed. Schott Nr. 2101 . . . . M. 2,50

Verlangen Sie kostenlos das ausführliche Verzeichnis

›ORGEL/HARMONIUM‹

B. Schott's Söhne / Mainz



ERNST PEPPING

1901 in Duisburg geboren. Im Mittelpunkt seines Schaffens stehen seine Vokalkompositionen, die ihm bereits eine Reihe bedeutender Erfolge, darunter anläßlich verschiedener Musikfeste, brachten. Er ist Meister der Polyphonie und verbindet die Strenge eines sehr persönlichen Ausdrucks mit dem Adel seiner Gesinnung zu einem stilistisch festgeprägten Kunstwerk.

Chor:

Choralsuite für großen u. kleinen gemischten Chor.
Teil I: Wir glauben all an einen Gott für 4stimmigen kleinen und 8stimmigen großen Chor
Teil II: 1. Den die Hirten lobten sehre für 3stimmigen kleinen und 6stimmigen groß. Chor / 2. Herzliebster Jesu für 8st. Chor (Doppelchor) / 3. Christ ist erstanden für 5stimm. kleinen Chor
Teil III: 1. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig für 3- bis 5stimmigen kleinen und 4- bis 8stimmigen großen Chor / 2. Die güldene Sonne für 5stimmigen kleinen Chor / 3. Nun sich der Tag geendet hat für 12stimmigen großen Chor
Vollständige Partitur . Ed. Nr. 3236 M. 10.—
Singpartituren zu jed. Chor einzeln nach Vereinb.

Deutsche Choralmesse für 6stimmigen gemischten Chor . . . . . Partitur Ed. Nr. 3241 M. 2.50
1. Nun bitten wir den heiligen Geist / 2. Allein Gott in der Höh' sei Ehr' / 3. Wir glauben all' an einen Gott / 4. Kommt her, ihr Elenden / 5. O Lamm Gottes, unschuldig / 6. Verleih uns Frieden gnädiglich
Singpartituren zu jed. Chor einzeln nach Vereinb.

Choralbuch. 30 Choralkanons für gem. Chor a capp.
1. Allein Gott in der Höh' sei Ehr' / 2. Allein zu Dir, Herr Jesu Christ / 3. An Wasserflüssen Babylon / 4. Aus hartem Weh klagt menschlichs Gschlecht / 5. Aus tiefer Not schrei ich zu Dir / 6. Christ ist erstanden / 7. Christum wir sollen loben schon / 8. Der du bist drei in Einigkeit / 9. Der Heiden Heiland komm her / 10. Erhalt uns Herr bei Deinem Wort / 11. Freu dich, du werte Christenheit / 12. Freu dich, heilige Christenheit / 13. Gelobet seist Du, Jesu Christ / 14. Gib dich zufrieden und sei stille / 15. Herr Christe, treuer Heiland wert / 16. In Dich hab ich gehoffet, Herr / 17. Jesu, deine Passion / 18. Komm heiliger Geist, Herre Gott / 19. Mit Fried und Freud ich fahr dahin / 20. Mitten wir im Leben sind / 21. O Haupt voll Blut und Wunden I / 22. O Haupt voll Blut und Wunden II / 23. O Mensch, bewein dein Sünde groß / 24. Schmückt das Fest mit Maien / 25. Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut / 26. Vater unser im Himmelreich / 27. Von Gott will ich nicht lassen / 28. Wenn mein Stündlein vorhanden ist / 29. Wer nur den lieben Gott läßt walten / 30. Wie schön leucht' uns der Morgenstern.
Partituren zu Nr. 6, 20, 23 je M. 1.–; zu Nr. 5, 8, 9, 10, 13, 24, 25, 28 je M. –.60; zu all. übrigen Nrn. je M. –.80
Singpartituren (bei Mehrbezug) zu Nr. 6, 20, 23 je M. —30; zu allen übrigen je M. —.25.

Neu!

Klavier:

Sonatine . . . . . Ed. Nr. 2180 M. 2.50 (NP)

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

Kompositionen von

OTHMAR SCHOECK

Op. 1 **Serenade** für kl. Orchester, Orchester-Partitur RM. 7.50, Orchesterstimmen RM. 12.—. „Ein zierliches, liebenswürdiges Ding, das seinen besonderen Wert erhält durch den Reichtum an mit Humor behandelter Kontrapunktik.
Prof. Dr. K. Nef, Basler Nachrichten.

Op. 2 **Drei Schilflieder** von Lenau für eine tiefe Stimme. 1. Drüben geht die Sonne scheiden, 2. Trübe wird's, die Wolken jagen. 3. Auf einsamem Waldespfade. Je RM. —.80 / 1.—

Op. 3 **Sechs Gedichte** von Uhland. 1. Ruhetal, 2. Die Kapelle, 3. Abschied, 4. Lebewohl, 5. Scheiden und Meiden, 6. Auf den Tod eines Kindes. Je RM. —.60 / 2.—

Op. 4 **Drei Lieder** von Heine. 1. Sommerabend, 2. Warum sind denn die Rosen so blaß? 3. Wo? (mit obligater Violine.) Je RM. 1.— / 1.20.

Op. 5 **Drei Gedichte** von Lenau. 1. Himmelstrauer, 2. An die Entfernte, 3. Frühlingsblick. Je RM. 1.—

Op. 6 **Sechs Lieder** für höhere Stimme. 1. Die Verlassene (Schwäb. Volkslied), 2. Schifferliedchen (G. Keller), 3. Vor der Ernte (C. F. Meyer), 4. Alle meine Wünsche schweigen (Paul Schoeck), 5. Marienlied (Novalis), 6. Mandolinen (Verlaine). Je RM. —.80 / 1.20.

Op. 7 **Drei Lieder** für tiefere Stimme. 1. Bei der Kirche (Armin Rüeger), 2. Septembermorgen (Mörike), 3. In die Herberge (aus dem Schi-King). Je RM. —.60 / —.80.

Op. 8 **Vier Gedichte** von Herm. Hesse. 1. Elisabeth, 2. Aus zwei Tälern, 3. Auskunft, 4. Jahrestag. Je RM. —.80 / 1.—

Op. 9 **Zwei Gesänge** für Bariton. 1. Die Verklärende (Michelangelo). 2. Du, des Erbarmens Feind grausamer Tod (Dante). Je RM. —.80 / 1.20.

Op. 10 **Drei Gedichte** von Eichendorff. 1. Erinnerung 2. Die Einsame, 3. Guter Rat. Je RM. —.80 / 1.—.

Op. 11 **Drei geistliche Gesänge** für Bariton u. Orgel. 1. Psalm (Paul Schoeck) „Liebe ist Wahrheit", 2. Psalm 23 „Der Herr ist mein Hirte", 3. Psalm 100 „Jauchzet dem Herrn". Je RM. 1.20 / 2.—

Op. 12 **Zwei Wanderlieder** von Eichendorff. 1. Reiselied, 2. Wanderl. d. Prager Studenten. Je RM. 1.80.

Op. 13 **Drei Lieder** von Heine und Wilh. Busch. 1. Vergiftet sind meine Lieder, 2. Ja, du bist elend, 3. Dilemma. Je RM. —.80 / 1.—.

Op. 14 **Vier Lieder** für tiefere Stimme. 1. An meine Mutter, 2. Das Schlummerlied, 3. Schöner Ort, 4. Schlafen, nichts als schlafen. Je RM. —.80 / 1—.

Op. 15 **Sechs Lieder** für mittlere und höhere Stimme. 1. Der Waldsee, 2. Nun quill aus meiner Seele, 3. Frühlingsfeier, 4. In der Fremde, 5. Erster Verlust, 6. Peregrina. Je RM. —.80 / 1.20.

Op. 16 **Sonate** in D-Dur für Violine mit Klavierbegleitung RM. 5.—. „Ein frisches Werk von drei Sätzen". 1. Satz etwas elegisch, guter Fluß, gute Steigerung. 2. Satz pastoralen Charakter . . . . 3. Satz ein ausgelassenes, lustig graziöses Thema, das kanonisch weitergeführt wird. Jugendfrisch.
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.

Op. 17 **Acht Lieder.** 1. Im Sommer (hoch), 2. Im Herbste (mittel), 3. Der Kirchhof im Frühling (mittel), 4. Peregrina II (mittel), 5. Gekommen ist der Maie (tief), 6. Auf einer Burg, (tief), 7. Erinnerung (hoch), 8. Der frohe Wandersmann (hoch). Je RM. —.80 / 1.50.

Op. 18 **Der Postillon,** für kleinen Chor von Männerstimmen, Tenorsolo und Orchester oder Pianoforte. Klavier-Auszug RM. 3.—, Chorstimmen à RM. —.30, Orchestermaterial leihweise. „Ein poetisches Notturno von zauberhafter Zartheit der Empfindung, gepaart mit jener volksliedhaften Anmut, die der populären Wirkung die Wege ebnet. Chor und Orchester stehen dabei in einer losen Verbindung, die vielleicht den originellsten Reiz des Stückes bedeutet."
Hans Jemoli, in der Züricher Post.

Op. 21 **Konzert** für Violine und Orchester, B-Dur, Klavier-Auszug RM. 5.—, Orchestermaterial leihweise. „Ein überaus ansprechendes, durchsichtiges und auch wirkungsvolles Werk von glücklicher Erfindung der Themen und vergnüglicher Ausspinnung dieser glücklichen Einfälle. Das Ganze ist mehr eine Fantasie in Konzertform, eine heitere Folge echt Schoeckscher Lieder, von Geige und Orchester gesungen, statt von der menschlichen Stimme".
E. I., in der Schweiz. Musikzeitung

Op. 22 **Dithyrambe** für Doppelchor (gemischten) und Orchester. Orchester-Part. RM. 12.—. Klavier-Auszug RM. 4.50, Orchesterstimmen RM. 23.—, Chorstimmen RM. —.60. „Ein dankbares Chorstück für größere Vereine".
Leipziger Nachrichten.

Op. 23 **Streichquartett** für zwei Violinen, Viola und Cello. Taschenpart. RM. 1.50, Stimmen RM. 9.—. „Er hält alles in den Bahnen, auf denen Spielfreudigkeit und Wohlklang gedeihen".
Luzerner Tagblatt.

Op. 24 **Wegelied** für Männerchor und Orchester. Orchester-Part. RM. 12.—. Orchesterstimmen RM. 18.—, Klavier-Auszug RM. 2.—, Stimmen RM. —.35, auch französisch: „Chanson de route", Partition pour choeur d'hommes RM. —.45.

s' Seeli (Lienert) für Männerchor a capp. Blattpartitur RM. —.15, Dasselbe für gem. Chor übertragen von Aug. Oetiker. Blattpartitur RM. —.20.

Schoeck-Album. 26 ausgewählte Lieder Schoecks in 2 Bänden. Preis je RM. 4.—. „Nach manch lyrischem Schwulst kam ich endlich wieder an einen Wahrhaften und Aufrechten. Die hier in zwei schönen Heften vereinigten Lieder des Schweizers Othmar Schoeck sind wirklich welche, und es ist kein geringer Genuß, sie durchzusehen, die einen, bekannten, wieder in neuer Gewandung zu begrüßen, die anderen, noch fremden, kennen zu lernen. Nirgends stößt man da auf Unnatur, Ueberheblichkeit oder Gespreiztheit. In echtem Gefühlserguß geben sich die Melodien, zu denen die Pianofortebegleitung als instrumentale Folie auftritt, und nur hier und da einmal in immer eigenartiger Weise Licht oder Schatten mitteilt".
All. Musikzeitung, Berlin.



Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung sowie vom Verlag
Gebrüder HUG & Co., Zürich und Leipzig

Hermann Reutter

1900 in Stuttgart geboren, ist heute bereits eine der stärksten, festumrissenen Persönlichkeiten der jungen Generation. — Unter den zurückliegenden Werken Reutters ist die auf dem diesjährigen Tonkünstlerfest des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" in Zürich zur Aufführung gelangende „Missa brevis" eines der stärksten.



Klavier:

Fantasia apocalyptica, op. 7 Ed. Nr. 1790 M. 4.—

Variationen über das Bach'sche Chorallied „Komm, süßer Tod", op. 15 . . . . Ed. Nr. 1791 M. 2.50

Kleine Klavierstücke, op. 28 Ed. Nr. 1415 M. 2.50
Variationen über: „Kuckuck, Kuckuck" und „Schlaf, Kindlein, schlaf" / Ernstes Lied / Lustiges Stück / Vier Nachtstücke

Tanz-Suite, op. 29 . . . . Ed. Nr. 1416 M. 2.50
Ländler / Walzer aus der Ferne / Tarantella / Spanischer Tanz / Valse Boston / Shimmy

Die Passion in 9 Inventionen, op. 25
Ed. Nr. 2137 M. 2.50

Violine und Klavier:

Sonate, op. 20 . Ed. Nr. 1932 M. 5.—

Kammer-Orchester:

Konzert für Klavier und Kammerorchester, op. 19
Partitur (4°) . Ed. Nr. 3369 M. 20.—
Aufführungsmaterial nach Vereinbarung.

Neu Orchester:

Konzert für Orchester mit obligatem Klavier (in Vorbereitung)

Neu Violin-Konzert (in Vorbereit.)

Gesang:

Russische Lieder, Heft I, op. 21, für eine hohe Stimme und Klavier
Ed. Nr. 2042 M. 4.—
Verklärung (Tjontschew) / Strom der Tränen (Tjontschew) / An die Heimat (Tjontschew) / Das Bäuerlein (Calzow) / Rückblick (Jessenin) / Abendgefühl (Jessenin) / Litanei (Tjontschew) / Liebeslied (Tolstoj)

Russische Lieder, Heft II, op. 23, für eine mittlere Stimme und Klavier
Ed. Nr. 2139 M. 3.—
Himmlische Vision (Tolstoj) / Gebet (Lermontoff) / Der Weg (Calzow) / Der Schmetterling (Fet) / In der kleinen blauen Stube (Block) / Volkslied (Tolstoj)

Missa brevis für Alt, Violine und Violoncello, op. 22
Ed. Nr. 3153 M. 6.—

Aufführung auf dem diesjährigen Musikfest des Allg. Deutschen Musikvereins in Zürich

Bühnenwerke:

„Saul". Oper in 1 Akt, op. 33 nach dem Drama von A. Lernet-Holenia.
Partitur (4°) Ed. Nr. 3396 M. 40.—

„Der verlorene Sohn". Oper in fünf Szenen, op. 34. Text nach André Gide, übersetzt von R. M. Rilke.
Partitur (4°) Ed. Nr. 3397 M. 40.—

„Der neue Hiob", op. 37. Lehrstück von Robert Seitz für gemischte oder Männer-Stimmen mit Klavier zu 4 Händen, Violinen und Violoncelli, Bratschen und Kontrabässe ad lib.
Partitur . . Ed. Nr. 3243 M. 8.—
Chorstimmen . . . . . je M. —.30

Chor:

Vier Bettellieder, op. 38b für 4stimm. gemischten Chor a cappella
1. Spruch wandernder Totengräber / 2. Bettellied sibirischer Landstreicher / 3. Wiegenlied / 4. Bettlerfreude
Partitur (vollständig) . . M. 2.—
Singpartitur M. —.50 (bei Mehrbezug)

B. Schott's Söhne / Mainz

Wilhelm Maler

im Verlage

B. Schott's Söhne, Mainz



Wilhelm Maler, 1902 in Heidelberg geboren, gehört in die erste Reihe der fortschrittlichen Komponisten. Einen besonderen Raum nehmen in seinem Schaffen die Laienmusiken ein, die unter die gehaltvollsten und wirksamsten Stücke ihrer Gattung zu rechnen sind; sie entstanden in engster Fühlung mit der musizierenden Jugend, als deren Lehrer Maler an der Rheinischen Musikschule in Köln wirkt.

Orchester:

Konzert für Kammerorchester mit Cembalo (oder Klavier), op. 10 (Orchesterspiel I)
Intrada — Sinfonie — Gigue und Musette — Marsch
Partitur (4°) Ed. Nr. 3312 M. 2.—

Concerto grosso für Kammerorchester, op. 11 (Orchesterspiel II)
Ouvertüre — Fantasia — Toccata

Gemeinschaftsmusik:

Sechs kleine Spielmusiken, op. 13a, für 3 Instrumente (Streicher oder Holzbläser, oder beide zusammen)
Partitur . Ed. Nr. 3251 M. 1.20

Variationen über das Lied „Nach grüner Farb mein Herz verlangt", op. 13b, für Flöte, Violine, Bratsche, Violoncello mit 2- bis 3-stimmigen Chor
Partitur (gr. 8°) Ed. Nr. 3252 M. 1.20

Musik zu dem Volkslied „Es freit ein wilder Wassermann", op. 13c, für Streichquintett, Flöte, 1stimmigen Chor und 2 Einzelstimmen
Partitur (gr. 8°) Ed. Nr. 3253 M. 1.20

Sing- u. Spielmusik zu dem Lied „Der Tag vertreibt die finstre Nacht", op. 13d, für Streichquartett, Kontrabass ad lib., 2 Flöten und 5stimmigen Chor
Partitur (gr. 8°) Ed. Nr. 3254 M. 1.20

Chor:

Ich fühle wie ich über letzter Wolke (St. George) — **Ein breites Licht ist übers Land gegossen** (St. George) für 3stimmigen gemischten Chor (enthalten in „das neue chorbuch", Heft 4)
Singpartitur . . . . . . M. —.80

Aufführungsmateriale, soweit keine Preise angegeben sind, nach Vereinbarung.

Die Technik des Klavierspiels

Von Kurt Schubert

Professor an der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin.

132 Seiten. 1931. Sammlung Göschen Bd. 1045

In Leinen geb. z. Zt. nur Rm. 1.62

„. . . gehört zum Besten, was die letzten Jahre auf einem Gebiete hervorgebracht haben . . ." *Das Orchester*

„. . . Die edle Kultur der Sprache des Verfassers macht das Studium des Buches zu einem besonderen Genuß." *Dtsch. Tonkünstler-Ztg.*

Walter de Gruyter & Co.
Berlin W. 10

Genthiner Str. 38

Herman Reichenbach

Formenlehre

Teil I: Die singende Form

Theoretische und historische Grundlagen

64 Seiten und 7 Notentafeln
Oktav. 1. Tausend. Kartoniert RM. 3.60. Bestell-Nr. 356

Die Form ist für ihn nicht das äußere Schema, sondern das „innere Werden des musikalischen Geschehens". Die historische Unterlage seiner Theorie sucht er in der mittelalterlichen Lehre von den Kirchentonarten, als einer Formenlehre der heute wieder lebendig gewordenen alten Chormusik und im Volkslied. Die ganze Arbeit verbindet in glücklicher Weise die zwei Tendenzen, einmal den Fragenkomplex musikwissenschaftlich ein Stück vorwärts zu bringen und außerdem dem Lernenden als Lehrbuch zu dienen. . . . Bei dieser geschichtlichen Fundierung leistet der Verfasser tiefschürfende Arbeit; er geht der Verwandtschaft zwischen Kirchenton und pentonischer Reihe nach und untersucht die Ausgestaltung der Repercussion und die Mannigfaltigkeit der melodischen Randfloskeln. Man muß gespannt sein auf die übrigen Teile des Werkes. Die Deutsche Schule

Eine geruhige, tiefgreifende Auslegung der melodischen Grundgesetze auf der Basis der Kirchentöne . . . Ueberreiche Literaturhinweise decken den Zusammenhang mit anderen zeitgenössischen Lehrbüchern und anderen umfassenden Werken auf. Für Lernende und Lehrende fast unübertrefflich; man begrüßt das Versprechen einer Fortsetzung.

Vereinigung zur Pflege alter Musik in Hamburg

Georg Kallmeyer Verlag Wolfenbüttel—Berlin

Heft 7
11. Jahr

Juli 1932

Leichte Musik

Hanns Gutman

Für jene weit verzweigte Musikgattung, von der in diesem Heft die Rede sein soll, besitzen die Franzosen einen zwar nicht offiziell zugelassenen, aber sehr treffenden Ausdruck, „musiquette", wofür wir im Deutschen keine ganz äquivalente Übersetzung haben. Denn die gemeinhin angewandte Bezeichnung „Leichte Musik" hat mindestens den einen Fehler, daß zu ihr als Gegensatz eine „Schwere Musik" zu denken ist, was einen fatalen Beigeschmack von Mühe und Schweiß erzeugt. Aber schon diese Begriffsverlegenheit dokumentiert sehr deutlich, daß bei uns in Deutschland, anders als in Frankreich und überhaupt in den romanischen Ländern, lange Zeit die seriöse Musik, die „Grande Musique", als die einzig beachtliche gegolten hat.

Das hat sich heute, aus guten Gründen, von denen zu sprechen sein wird, erheblich geändert.

Nun verhält es sich natürlich nicht so, daß etwa bis auf den Beginn unserer Tage die Leichte Musik ein bescheidenes und verborgenes Dasein geführt hätte. Getanzt hat man schließlich immer und niemals zu einer Beethoven-Sinfonie, auch unsere Großeltern hätten an einem Drahtseilakt ohne entsprechende Begleitung keinen Spaß gehabt, und bekanntlich war die Epoche des Musikdramas auch das Zeitalter des Walzers, und das Jahrhundert zwischen Berlioz und Debussy wäre sehr unvollständig ohne Offenbach.

Beginnt also das Kapitel „Leichte Musik" keineswegs erst nach 1900, so ist doch ganz klar, in welchem Maße die technischen Neuerungen unserer Zeit das Genre vervielfältigt, erweitert und popularisiert haben. Grammophon, Rundfunk und Tonfilm scheinen zunächst wie geboren für jede Art von unverbindlicher, problemloser Musik. Die schier unbegrenzte Ausdehnbarkeit ihrer Publizität verlangt offenbar nach einer Niveausenkung bis zum tiefsten Punkt, da – wenigstens nach einer in der musikverbrauchenden Industrie allgemeinen Ansicht – nur das mindeste Komponierprodukt Aussicht auf breiten Erfolg hat. So ist in der Tat der Schlager heute an einem Punkt angelangt, wo er an Albernheit der Texte, an Stereotypik der harmonischen und rhythmischen Mittel, an Verwaschenheit der Melodik kaum mehr zu überbieten ist.

Dies ist das eine unabweisbare Faktum, das eine Bestandaufnahme der Leichten Musik zu verzeichnen hat: der ungeheuren Vergrößerung ihres Machtbereiches geht eine empfindliche Verschlechterung ihrer Qualitäten parallel. Der unersättlichen Nachfrage nach täglich „frischen" Erzeugnissen kann natürlich nur ein Angebot gerecht werden, das auf künstlerische Ambitionen gänzlich verzichtet. Man erwartet ja auch von einem Journalisten nicht, daß er klassisches Deutsch schreibe.

Zugleich aber haben sich (und das scheint mir das andere Faktum von grundsätzlicher Bedeutung zu sein) die Grenzen zwischen „leichter" und „schwerer" Musik verschoben, soweit sie nicht überhaupt fließend geworden sind, sodaß sich jede scharfe Trennung verbietet. Indem nämlich die Leichte Musik aus ihrer Anonymität hervortrat, indem sie ihre zwar lebensvolle aber mißachtete Sphäre verließ, wurde sie nicht nur allmählich ein Gegenstand des Interesses für Soziologen, Psychologen und sogar auch für Musiker, sondern sie hat einfach ihre Position innerhalb des gesamten Musiklebens entscheidend verändert. Man mag diesen Vorstoß der Leichten Musik (denn um einen solchen handelt es sich doch) als eine gesunde Reaktion auf die Überlastung der Musik mit Philosophie und Metaphysik auffassen, andere mögen ihn der vielberedeten geistigen Trägheit des Zeitalters zur Last legen – gleichviel, er ist evident.

Die Verwischung der Grenzen zwischen seriöser und unterhaltender Musik, deren Innehaltung noch für unsere Eltern ein heiliges Gebot war, ist die notwendige Folgeerscheinung. Noch unsere Eltern hätten sich ja gescheut, ihrer heimlichen Begeisterung für Verdi öffentlich Ausdruck zu geben, weil sie sich nicht vorzustellen wagten, daß hinter einer Musik von so packender Melodik, von so eindringlicher Faktur sich geistige Werte verbergen könnten. Sie liebten auch die Walzer von Strauß, aber sie wären nie auf den Gedanken verfallen, sie musikalisch ernst zu nehmen. Sie hatten verlernt, die „Einheit der Musik" (um Busonis schönes Wort anzuwenden) zu erkennen. Ihr Credo könnte gelautet haben: „was mir Spaß macht, das wird wohl keine Kunst sein".

Wenn jetzt Hindemith einen Kabarett-Text als Oper komponiert, wenn der Kabarettist Spoliansky die Oper versuchsweise auf die Amüsierbühne verpflanzt, wenn hochvornehme, repräsentative Theater (längst vor der Kassenkrise) der Operette Einlaß gewähren, so hat es den Anschein, als ob die trennenden Mauern zwischen leichter und schwerer Musik allmählich ins Wanken gerieten. Der Einsturz dieser Mauern wäre, da es keineswegs natürliche sind, nur zu begrüßen.

Denn auch die Abgrenzung und Abwertung einer „Leichten Musik" ist, wie so viele andere musikalische Phänomene in Deutschland, typisches 19. Jahrhundert, ist eine Folge jener Musikanschauung, deren erster und größter Repräsentant Beethoven war. Die letzten Quartette Beethovens, so könnte man mit einiger Zuspitzung sagen, bedingen bereits den Gassenhauer. In dem Moment, da die Kunstmusik sich zu einem solchen Grad von Vergeistigung, von Kompliziertheit, von Esoterik erhoben hatte, mußte notwendig ein Gegengewicht gefunden werden, und die tiefe Seriosität von Beethovens inneren Monologen konnte nur durch den entschlossenen Unernst einer um jeden Preis lustigen Musik paralysiert werden. Bei Haydn noch war das Menuett Bestandteil der Sinfonie und Gebrauchsstück zugleich, das auf dem Tanzboden ertönte. Zum Menuett aus Mozarts g-moll-Sinfonie wird niemand mehr sich versucht fühlen, das Tanzbein zu schwingen, aber auch Mozart hat noch genug Tanzbares, Unterhaltendes, „Leichtes" geschrieben. Mit dem späteren Beethoven schließt sich die Musik in den Konzertsaal ein. Wer entweder keine Lust oder kein Geld hatte, an diesen Konventikeln teilzunehmen, blieb draußen; wenn er trotzdem Musik hören wollte, ging er in den Prater, in die „Zelte" oder ins Wirtshaus. Musiziert wurde dort auch. Freilich kein Beethoven.

Es ist natürlich sinnlos, gegen diese Entwicklung zu polemisieren, deren Ablauf notwendig, deren Resultat in vielfacher Hinsicht grandios war, und die allein schon

durch die starken Abwehrkräfte, die sie mobilisiert hat, fruchtbar geworden ist. Aber man muß sich diese Entwicklung vor Augen halten, wenn man die Positionen der „schweren“ und der „leichten“ Musik ins rechte Verhältnis zueinander zu rücken sucht, wenn man den Siegeszug der Leichten Musik, den wir heute erleben, anders als nur mit dem billigen Schlagwort von der Oberflächlichkeit unserer Zeit erklären will. Der musikalische Genius des 19. Jahrhunderts, das uns noch immer – wenn auch manchmal nur als warnendes Vorbild – nachhängt, erschöpft sich weder im Musikdrama allein noch im Wiener Walzer. Tristan und Fledermaus gehören untrennbar zusammen. Im Rosenkavalier sind sie vereint, wie Richard Strauß überhaupt einer der ersten war, der in die „hohe“ Musik Elemente der „leichten“ mischte; nicht bloß, indem er den Walzer opernfähig machte. Das Ariadne-Orchester ist, worauf Curt Sachs einmal hingewiesen hat, nichts anderes als das vergrößerte Salonorchester der Vorkriegszeit.

Indessen, die „Entdeckung“ der Leichten Musik blieb doch einer jüngeren Generation vorbehalten, jener gleichen Generation, die mit der Neuen Musik heraufkam; Entdeckung in dem Sinne, daß man einsah, wie untunlich es ist, eine ganze Gattung von der Einheit der Musik ausschließen zu wollen. Denn es mußte sich herausstellen, daß diese Gattung durch bloße Nichtbeachtung sich nicht aus der Welt schaffen ließ. Sie existierte auch, wenn man sie ignorierte. Es drängt sich hier die Parallele zum Film auf, der ja auch Jahre lang als quantité négligeable und als künstlerisch unerheblich mit einem Achselzucken abgetan wurde, ohne sich dadurch in seinem nie geahnten Wachstum beeinträchtigen zu lassen. Es ist sinn- und aussichtslos, Gattungen, die so sehr die Eignung zur Faszination des Publikums in sich tragen, aus der Welt schaffen zu wollen. Es käme vielmehr alles darauf an, sie für die Kunst zu gewinnen.

Etwas davon hatte die junge Musikergeneration begriffen. Sie brauchte sich keinen Zwang anzutun, um diese ihre Erkenntnis in ihren Partituren zu realisieren. Der berechtigte Anspruch der heiteren Musik, ernst genommen zu werden, traf durchaus mit der Stimmung einer Musikerschaft überein, die, wie es zunächst schien, jede Problematik abzuschwören gedachte.

Man weiß, wie stark in den Anfängen der Neuen Musik das groteske Element dominierte. Abgesehen von Schönberg, der ja auch der Senior unter den Traditionsbrechern war, haben eigentlich alle Schaffenden der um 1918 jungen Generation der Groteske ihren Tribut gezollt, voran die Franzosen, zu denen in diesem Zusammenhang auch Strawinsky gezählt werden darf. Vorbereitet durch den klugen, wenn auch mehr theoretischen Satie wurde in Paris die Leichte Musik in ihren unzähligen Nuancen, als groteske, parodistische, tänzerische Musik, als Chanson, Ballett und exzentrisches Variété, zum Programm erhoben. Cocteau hat das „Café-Concert“ und die „Music-Hall“ zum Grundsatz seiner Ästhetik gemacht, und die berühmten Six haben aus dieser manche Anregung in ihre Proklamation übernommen. Die Franzosen erkannten wieder einmal, was schon Mozart gewußt hatte, daß Heiterkeit nicht Unernst zu bedeuten braucht. Das Sublime, letztes Ziel und höchste Kategorie bei Debussy, wird von seinen Nachfolgern negiert. Die Feindschaft geht gegen den Impressionismus so gut wie gegen den wagnerism. „Genug der Wolken und Wogen, fort mit den Wassernixen und den Düften der Nacht; wir brauchen eine Musik auf der Erde, eine Musik für alle Tage“ – so formuliert Cocteau das Motto. Der Jazz, seiner Herkunft nach nackteste Zweckmusik und niedrigste

Aufpeitschung der Sinne durch den blanken Rhythmus, wird kultiviert und soll die Verbindung zwischen dem Gebrauchstanz und einer tänzerisch durchtrainierten Kunst herstellen. Das gelingt auch, wovon manche Partituren von Auric, Poulenc, Milhaud, von Ibert oder Delannoy, aber auch von Ravel bestechende Zeugnisse sind. Die Bühne Diaghilews, bezeichnenderweise eine Ballettbühne also, wird der Rahmen, in dem viele von diesen beschwingten Wunschträumen Gestalt erhalten. Die Wirkung auch jenseits der Grenzen bleibt nicht aus.

So konnte es eine Zeit lang scheinen, als ob ein neuer Hedonismus zum charakteristischen Grundzug der Musik im 20. Jahrhundert werden würde. Viele Anzeichen sprachen dafür, nicht zuletzt die Vehemenz, mit der die Vergnügungsmusik aller Art die großen Städte Europas überschwemmte. Zweifellos war auch der Jazz, so sehr er auch in seinen originalen Exemplaren zuweilen von Melancholie angekränkelt war und so schlimm er auch alsbald in Sentimentalität entartete, eine hedonistische Musik. Und für die Unterstellung, daß auch die „ernste“ europäische Musik nach 1920 mit hedonistischen Idealen liebäugelte, läßt sich ihre betonte Neigung zum 18. Jahrhundert, ihre Vorliebe für dessen Formen und Stimmungen, zum Beweis anführen.

Ich will nicht behaupten, daß diese Wendung zur Heiterkeit, zum Grotesken und Tänzerischen, oft auch zum schlechthin Oberflächlichen, in eine direkte kausale Verbindung zu bringen wäre mit jener scheinbaren Prosperity dieser Jahre. So einfach pflegen die Gleichungen im Geistigen nicht aufzugehen. Aber ein gewisser Zusammenhang ist doch nicht von der Hand zu weisen, ein unterirdischer Zusammenhang zwischen wirtschaftlicher Scheinblüte, dem Aufflackern einer im Grauen des Krieges und in der Not der ersten Nachkriegsjahre unterdrückten Lebenslust und der Haltung einer Musik, die fröhlich bis zur Ausgelassenheit, tanzfreudig bis zum Paroxysmus, unproblematisch bis zur Albernheit sein wollte.

Das war und konnte nichts anderes sein als ein Zwischenstadium. Hatte Hindemith in seiner ersten Kammermusik einen frechen Foxtrott geblasen, so waren seine folgenden Instrumentalstücke zwar ebenfalls musikantisch aber doch ernst gemeint, hatte er noch in der Suite 1922 höhnische Anweisungen für den Spieler gegeben, so komponierte er später sehr seriöse Klaviermusiken, in denen der 6. Finger nichts mehr zu suchen hatte. Cocteau fand den Weg von der Bar in die Kirche, von den Brüdern Fratellini zum Bruder Maritain; Milhaud legte die nicht minder weite Strecke von jenem Tango, den man im Boeuf tanzte, zur katholischen Mystik seines „Kolumbus“ zurück. Daß die Wegrichtung Pulcinella – Psalmensinfonie auf das gleiche Ziel hindeutet, braucht kaum gesagt zu werden.

Die Musik wurde wieder ernster. Sie behielt aus ihrer Begegnung mit der Leichten Musik vorzügliche Qualitäten zurück: die rhythmische Greifbarkeit, die Klärung der Melodik. Die Musiker selbst hatten die Erkenntnis gewonnen, daß die „Leichte Musik“ im Musikleben nicht mehr als verächtliches Nebenbei behandelt werden kann. Viele von ihnen zogen daraus ihre Konsequenz, indem sie um die Gattung bemüht blieben. Wir verdanken diesem Umstand eine Vielzahl wertvoller Gebrauchsmusiken. Aber die Musiker von Rang konnten nicht verhindern, daß das Gros der Leichten Musik doch wieder in die Hände der Unkünstler, der Musikfabrikanten und Schlager-Routiniers zurückfiel. Es ist seltsam aber unübersehbar, daß es heute Spezialisten der Leichten Musik, die zu-

gleich Musiker von Qualität sind, nur verschwindend wenige gibt. Der Offenbach, der Johann Strauß unsres Zeitalters ist noch nicht geboren, so sehr dieses ihrer auch bedürfte. Aber so erklärt es sich, daß auch auf diesem Gebiet genau wie auf dem der „Großen" Musik eine üppige Ausgrabungstätigkeit eingesetzt hat. Offenbach und Lecocq, Millöcker und Suppé, Strauß und Zeller – sie werden jetzt „entdeckt" wie Bach, Haydn oder Verdi.

Hat man die Wahl zwischen ihnen und dem, was heute in diesem Genre geliefert wird, so wird man die alten Meister unbedenklich vorziehen, so wenig auch im Grunde die an Aktualität gebundene Operette zum Gegenstand der Wiedererweckung geeignet ist. Es ist leider nicht zu leugnen, daß im selben Maße, wie die Leichte Musik an Ausbreitung zunimmt, ihre Produkte an Qualität abnehmen. Und ihre Ausbreitung ist ungeheuer: sie hat längst die eigentlichen Grenzen der Gattung überflutet. Schlager und Märsche, sentimentale Schmarren und fesche Matrosenlieder tönen ja längst nicht mehr bloß aus Millionen Lautsprechern, sie werden nicht nur von Straßenmusikanten zelebriert und dem wehrlosen Kaffeehausbesucher eingehämmert, nein, das Genre hat (von ein paar Ausnahmen abgesehen) den gesamten Tonfilm usurpiert, es hat auch bereits die Sprechbühne infiziert. Ob „Charleys Tante", ob Freytags „Journalisten": es muß gesungen werden. Der alte Satz „was zu blöd ist, als daß man es sagen könnte, das wird gesungen" kommt wieder zu Ehren. Statt daß man neue gescheitere Texte schafft, verhüllt man ihre Dummheit mit Musik. Diese wird zum Deckmantel für geistige Armut. Und damit wird der größte Teil der heutigen Leichten Musik zwar künstlerisch uninteressant, aber soziologisch und psychologisch desto bedeutsamer. Von dieser verhüllenden Funktion der Leichten Musik muß ich zum Schluß noch ein Wort sagen.

Solange das Trugbild eines neuen Wohlstandes, die Wahnvorstellung einer wachsenden Prosperity herrschte, konnte der um jeden Preis bejahende, der „sonnige" Schlager als deren Ausdruck gelten. Der Tonfilm wurde zum Paradies, die Operette zur Insel der Seligen. Man glaubte, es ginge aufwärts, und ließ sich diesen Glauben gern am Abend bestätigen. Die Zeiten änderten sich. Die Krise kam. Die Not wuchs von Woche zu Woche – nur der Schlager blieb wie er war: optimistisch. War er vorher Bestätigung eines Lebensgefühles (typisches Beispiel: die amerikanische keep-smiling-Musik), wurde er nun ein Mittel zur Verhüllung der wahren, der deprimierenden Tatbestände. Für den Tonfilm, der mit seinem riesigen Publikum, nach der Art seiner industriellen Herstellung sich am besten dazu eignete, haben Jhering und Kracauer in ihren Kritiken die bewußtseinsverdunkelnde Macht eines verlogenen Hedonismus aufgedeckt. Wer tagsüber mit immer weiteren Gehaltskürzungen und neuen Steuern in den Möglichkeiten der Freude beschnitten wird, soll im Kino wenigstens mit dem Reichtum der anderen schadlos gehalten werden. Der Optimismus, den aufrecht zu erhalten für einen denkenden Menschen immer schwerer wird, soll ihm auf dem Umweg einer das Denken einlullenden „Kunst" eingeimpft werden.

Für diese Zwecke, die natürlich keineswegs immer bewußt verfolgt werden, leistet die Musik unvergleichliche Dienste. Sie beseitigt den letzten Rest der Denkfähigkeit. Eine Privatsekretärin, die mit ihrem Bankdirektor bummeln geht und sich sogar von ihm heiraten lassen darf, würde in nüchterner Prosa vielleicht manches Bedenken wachrufen. Wenn sie jedoch, vom Sekt und einer banalen Melodie berauscht, mit Musik versichert, sie sei „ja heut so glücklich", so glaubt man ihr aufs Wort, man summt den

Schlager auf dem Heimweg, man erträumt sich ein gleiches Schicksal und ist bereit, zu vergessen, wie anders sich meist die Wirklichkeit ausnimmt.

Hier findet sich auch die Rechtfertigung, warum diese Art Musik auf jede künstlerische Qualität verzichten darf. Ihre Funktion erfüllt sie, wenn sie rhythmisch sinnfällig, melodisch nachsingbar ist. Sie hat es gar nicht nötig, originell zu sein. Sie bedarf weder der harmonischen Bereicherung noch der formalen Einfälle. Sie dient ja nicht der Verdeutlichung des Wortes, nicht der Intensivierung der Situationen: sie dient nur dazu, einen offenbaren Nonsens zu verhüllen oder gar in einen freudigen Sinn zu verwandeln. Von Offenbachs Witz und satirischer Schärfe sind diese Fabrikate der Musikindustrie so weit entfernt wie von Johann Strauß' echter Lebensfreude.

Leichte Musik —: ein Kapitel, aus dem zu erfahren ist, wie schwerwiegend auch leichte Dinge werden können. Einer klug disponierenden Pädagogik, einer vernünftigen Rundfunkpolitik, den Bühnenleitern und Filmproduzenten ist ein nicht geringer Teil der Verantwortung anheimgegeben, ob sich die Leichte Musik als eine unvermißbare, erfreuliche und anregende Ergänzung in das Gesamt unsrer Kunst eingliedert oder ob sie zur kulturverheerenden Pestilenz entartet.

Bühnenleiter zur Operettenfrage

1.

Carl Ebert, Städt. Oper Berlin

Wer einmal die Geschichte der Operette schreibt, wird zwei Aufgaben vorfinden: die leichtere wird der Nachweis der Existenzberechtigung dieser „kleinen Oper", als gleichberechtigte Schwester der opera buffa, des Singspiels und der Spieloper, sein; aber er wird weiter versuchen müssen, die Gründe aufzuzeigen, aus welchen gerade diese Spielart der großen Mutter Oper verflachte, verrohte und so vulgär wurde, daß sie jedes Ansehen ihrer natürlichen Herkunft verlor.

Der Einbruch des Genres und des Milieus in die heroisch-historische Darstellung vollzog sich bei allen Künsten unter fast gleichen Erscheinungen. Eine größere Beweglichkeit und Wirklichkeitsnähe des Inhalts versöhnte mit der gefährlichen Lockerung der Form. Unter sicheren Meisterhänden wuchsen zwar in der bildenden Kunst, in der Literatur und Musik noch kostbare, leichte Gebilde, aber die scheinbare Anspruchslosigkeit der neuen Motive — gewissermaßen die Verbilligung der Herstellung — züchtete eine ganze Gilde von Kunstproduzenten, die bald den Markt beherrschten und den „Massengeschmack" erfanden.

In der Musik waren die Schicksale der neuen Erscheinungsformen sehr verschieden; während die opera buffa und die Spieloper dank des Interesses der großen Meister blühten, sollte das Singspiel schon bald nach seinem Beginn und Höhepunkt — der „Entführung" — hoffnungslos versimpeln. Das annektierte Klischee der comedia del arte und des ewigen Türken- und Schäfermilieus war bald erschöpft, aber es zeugte noch vor seinem Hinscheiden die Anfänge jener Form, die wir Operette nennen.

Doch es scheint, daß auch in den Künsten ein Gesetz der Vererbung gilt, denn nach den richtungweisenden Leistungen der ersten Generation der Johann Strauß und Offenbach zeigt die niedergehende Kurve wieder die Merkmale der großväterlichen

Schwäche: die Vulgarisierung der Mittel, die Haftung am Klischee. Kein Wunder also, daß die seriöse Oper die Verwandtschaft mit dem entarteten Sprößling zu leugnen sucht, der hemmungslos nach jedem Mittel ordinärer Geltung greift und von der Masse angebetet wird, weil er ein geschickter Verfälscher ihrer Instinkte ist. Wie in den kritischen Entwicklungsjahren des Films ist auch bei der Operette die Angst eines gewissen geschäftlichen Unternehmertums vor jedem Risiko der tiefste Grund der künstlerischen Stagnation. Der Zwischenhändler beherrscht hier wie dort die Produktion, d. h. der Theaterbesitzer (oft identisch oder geschäftlich eng liiert mit dem Star) den Autor, wie der Filmverleiher den Hersteller. Das Geheimnis seiner Macht ist der naive Glaube an seine autoritative Kenntnis der sogenannten Publikumspsyche – ein Aberglaube, den auf dem Gebiet der Operette begabte Opernregisseure auszurotten im Begriff sind –, solange die Produktion nicht selbst die neuen Wege findet.

Man sollte meinen, daß die Oper in diesem Augenblick der höchsten Bedrohung ihrer Existenz alle Kräfte freimachen würde, um das vernachlässigte oder den Geschäftemachern überlassene Gebiet für sich zurückzugewinnen und sich durch die Neuartigkeit und Sauberkeit der Darstellung als Führerin zu legitimieren – stattdessen erleben wir es nur zu oft, daß die Opernhäuser keinen anderen Ausweg kennen, als mit Hilfe des in wahrer Angstpsychose übernommenen schablonierten Kitsches an dem Wettlauf um den Kassenerfolg teilzunehmen. Aber selbst dieses an Selbstaufgabe grenzende Bemühen ist zum Mißlingen verurteilt, denn ungestraft darf auch das Handwerk ohne handwerkliche Vorkenntnisse nicht kopiert werden, und der größte Regisseur unterliegt im Wettlauf, wenn er nicht mit seinen eigenen, sondern mit den Mitteln seiner Konkurrenz zu siegen hofft. Wie tragisch aber, wenn sich die Selbstverleugnung nicht einmal lohnt, wenn, wie es in einer Großstadt des Westens geschah, 80 oder 90 ausverkaufte Häuser des „auf neu" klischierten „Weißen Rößl" drei Monate völliger Interesselosigkeit und Erschöpfung des Opernbesuchers zur Folge hatten!

Es ist ein verhängnisvoller Irrtum, der Oper neue Besucherkontingente durch Kompromisse zuführen zu wollen; die Vergröberung der Mittel in der üblichen Operettendarstellung macht dieses Publikum unfähig für die Aufnahme seriöser Kunst und unterminiert die Geschmackssicherheit des guten Theaterpublikums. Richtunggebend für den Dramaturgen wie für den Regisseur muß daher der künstlerische Gesamtstandard des Hauses sein und sowohl die Operette selbst wie die Art ihrer Darstellung einzig und allein nach diesen Gesichtspunkten bestimmt werden. Die Frage, ob das Operntheater Operette spielen darf, muß dahin beantwortet werden: es soll sogar Operette spielen zur Auflockerung und bunteren Gestaltung des Spielplans, zur Entdeckung eigener neuer Ausdrucksmittel, zur darstellerischen Erziehung seiner Sänger, wenn es die Bedingung erfüllen will und kann: die Operette ebenso verantwortungsvoll zur Aufführung zu bringen, wie seine maßgeblichen ernsten Opernwerke. Eine solche grundsätzliche Einstellung wird und muß zu einer neuen Form der Operettendarstellung führen, die die Sentimentalität und das neckische Getue liebenswürdig oder aggressiv parodiert, die romantischen Unwahrscheinlichkeiten der Handlung überlegen-witzig ausbaut und anstelle buffonesker Trottelhaftigkeit die Schlagkraft der kabarettistischen Pointe setzt.

Mit jedem Tag aber verengt sich immer mehr das Aktionsfeld: die „guten, alten" Operetten sind bald erschöpft und die Reproduzierenden laufen mangels neuer Aufgaben

Gefahr, ihre Mittel artistisch zu überspitzen. Eine wirklich neue Produktion jedoch scheint völlig auszusetzen, und doch ist hier ein Gebiet, das seinem Eroberer nicht nur ideellen Erfolg zu bringen verspricht.

Wo sind die Komponisten unserer Generation, die wieder beweisen, daß das Theater aus These und Antithese, aus Drama und Satyrspiel besteht, und daß es nichts Geringeres ist, den Menschen lachen als ihn erschauern zu machen – wo ist der Offenbach unserer Zeit?

2.

Hellmuth Götze, Magdeburg

Die Operette im Spielplan der deutschen Opernbühnen wird meines Erachtens für den Einnahmeetat der deutschen Operntheater noch lange eine dringende Notwendigkeit sein. Diese Tatsache, die in den finanzkritischen Zeiten der Gegenwart und Zukunft von ausschlaggebender Bedeutung ist und mit der gerechnet werden muß, entkräftet alle Einwendungen, die – mit Recht oder Unrecht – aus künstlerischen Gründen gegen die Durchsetzung des Opernspielplans mit Operette erhoben werden. Mit Recht, wenn man den Standpunkt vertritt, die deutschen Opernbühnen kämpfen um ihre Aufgaben, den Weg von der traditionsgebundenen alten Opernform zu einer neuen Opernform im Sinne der Versuche Bergs, Weills, Hindemiths oder Strawinskys zu exemplifizieren. Mit Unrecht aber, wenn die Bestrebungen einer Opernerneuerung in der dünnen Atmosphäre epigonaler Schwachwerke ersticken, die keine andere Bedeutung haben, als Vergangenes mit untauglichen Mitteln zu rekonstruieren. Ehe dieser unheilvolle Weg, der – auch finanziell gesehen – nicht zum Ziele führt, weiter gegangen wird, ist gegen die Aufnahme von ausgewählten Operetten in den Opernspielplan umso weniger etwas einzuwenden, als die moderne Opernregie gerade solchen Werken einen regielichen und szenischen Neugeist einzuhauchen imstande ist, der ihnen von den üblichen Operettenbühnen nicht mitgegeben werden kann. Eine Grenze freilich sollte immer gezogen werden; und Werke von der geistigen und musikalischen „Tiefe" des „Weißen Rößl" zum Beispiel sollten nur ausnahmsweise und nur dann erscheinen, wenn der besondere Zweck – in der Gegenwart also die finanzielle Not der Operntheater – die Mittel heiligt.

3.

Georg Hartmann, Breslau

Das Breslauer Stadttheater, ein reines Opernhaus, hat im vorigen Jahr aus finanziellen Gründen die Einführung der Operette beschlossen und sich durch ihre Pflege einen neuen Zuhörerkreis erschlossen. Festzustellen ist, daß bei der heutigen nicht ergiebigen Produktion an künstlerisch zu wertenden Operetten ein Abgleiten des Niveaus des Spielplans leicht eintreten kann; doch haben wir in Breslau die Erfahrung gemacht, daß das Publikum eigentlich nur die große Ausstattungsoperette mit Chor und Ballett in erstklassiger Solistenbesetzung besucht. Eine Entlastung des Personals tritt nur durch die Beschäftigung des Operettentenors und der Operettendiva wie des Buffopaares ein, da im übrigen mit Rücksicht auf Etatsersparnisse nur Opernkräfte tätig sind. Chor- und ballettlose Operetten finden kaum Anklang, und auch die Anziehungskraft der großen Operette hat in diesem Jahr im Gegensatz zum vergangenen, wo sie neu eingeführt wurde, wesentlich nachgelassen; sie bewegt sich auf der Linie der großen Wagner-

Werke. Eine Ausnahme bildete in dieser Spielzeit nur die „Blume von Hawai". Es sieht im übrigen aus, als ob sich der Geschmack des hiesigen Publikums zugunsten des künstlerischen Niveaus des Spielplans gehoben hat.

Meiner Ansicht nach können die klassischen Operettenkomponisten und die Werke von Lehár und Kálmán ohne Schaden für eine Opernbühne aufgeführt werden, wenn dafür gesorgt wird, daß die Qualität der Vorstellungen in künstlerischer Beziehung nichts zu wünschen übrig läßt. Die Ausbalancierung der Operette im Spielplan eines Opernhauses hängt naturgemäß eng mit der Notwendigkeit der Ausbalancierung des Einnahmeetats zusammen. Hier kann m. E. bei den jetzigen wirtschaftlich außerordentlich schwierigen Zeiten nur der Gesichtspunkt der Erhaltung des Instituts angelegt werden, da die Mission eines Opernhauses eigentlich darin besteht, die Werke der Opernkunst zu pflegen. Die Einführung der Operette ist lediglich eine Konzession an die augenblicklich harten Zeiten und verlangt, abgesehen vom Finanziellen, auch auf der Bühne ein Gegengewicht. Wie weit ein Opernleiter in der Durchsetzung des Opernspielplans mit Operette gehen darf, kann, abgesehen von der finanziellen Notlage seines Instituts und der Rückwirkung der Operette auf sein Publikum, noch von anderen Umständen abhängen, z. B. ob er durch sie die Möglichkeit erhält, ein künstlerisch hervorragendes, aber finanziell unergiebiges Werk aufzuführen, das er ohne sie nicht geben könnte. Daß das „Weiße Rößl" in einem Opernhaus nichts zu suchen hat, ist meine persönliche Überzeugung, und es müssen äußerst triftige Gründe sein, die trotz der Schwere unserer Zeit seine Aufführung rechtfertigen. Und doch gibt es Theaterleiter, deren künstlerische Qualitäten als Bühnenleiter und Regisseur erst gewürdigt wurden, als sie ihrem Publikum das „Weiße Rößl" vorgesetzt hatten.

Jacques Offenbach

Hans H. Stuckenschmidt

Traumspuk hängt sich an die Gedanken, Gespenster der Vergangenheit werden übermächtig, alle Tiefenperspektive fällt von den Dingen ab. Es ist, als gäbe es keine Kehrseiten, als wäre in einer lichten Fläche alles Fragwürdige seiner Antwort vermählt. Der Luxus von heute, wir wissen es, wird das Massenbedürfnis von morgen. Wir sind in die Sphäre versetzt, wo Heute und Morgen zusammenfallen; die Zeit drängt sich zu einem unendlich flüchtigen Augenblick komprimierter Ewigkeit. Luxus und Massenbedürfnis sind eins geworden, das Komplizierteste nimmt einfachste Gestalt an. Es entflieht dem Begrifflichen, setzt sich in Worte um, verdichtet sich zu Gebärden; aus Wort und Gebärde werden Formen, artikulierte Perioden; die Form schwingt in Luftsäulen, wird Klang, singt in Melodien, federt in Rhythmen: eine Offenbachsche Melodie tritt ins Leben. Was ist ihr Geheimnis? Sie kommt aus der Atmosphäre eines höchst differenzierten Geistes und trägt diese Aura um sich wie einen transparenten Mantel; dabei ist sie einfach, kunstlos, von der Selbstverständlichkeit einer Frucht, handlich und vertraut wie ein Hausrat primitiver aber glücklicher Menschen. Diese Art von Kunst ist nur denkbar in einem fast abstrakten Raum des Geisteslebens; in jenem schmalen Zwischenstock, wo die seltensten Formen des Genius gedeihen. Hier gibt es nur Glück und Leid, doch keine ihrer tragischen Vermengungen; und auch das Leid scheint von

unwirklicher Beschaffenheit, gelöst von den sozialen Bedrängnissen der Kreatur, weltenfern dem grausamen Zugriff wirtschaftlicher Nöte entrückt.

In der Tat ist solcherart die Welt der Operette, der wahren, die noch nicht mißverstanden, sentimentalisiert, zur Industrie vergewaltigt wurde. Mehr psychologisch als soziologisch drängt sich der Einfluß des Milieus auf: europäisches Bürgertum, Weltbürgertum womöglich, unmittelbar vor dem Zustand der offnen Krise, noch nicht fin de siècle, aber doch auch nicht mehr fähig zur tragischen Ichspiegelung. Schon tritt der Dekadenzgedanke ins Bewußtsein; aber man nimmt auch ihn nicht allzu wörtlich, rühmt sich des Verfalls, brüstet sich harmlos und kokett mit Lastern. Pathos gilt wenig; wenn es bei Baudelaire noch einmal zum Stil verpflichtet, so ist es das morbide Staunen vor seltenen, fieberischen, exaltierten Objekten, — ein Pathos der Selbstnarkose, das in direkter Genealogie zu Verlaine und Debussy führt.

So gibt es für die Kunst dieser Epoche keine „Aufgaben" als die der Travestie, der Selbstverhöhnung, des ironischen Affronts. Man mokiert sich über schlechthin Alles: über Gott, Götter, Gesellschaft und selbst über die respektierteste Macht: die Soldateska. Das Paris der sechziger Jahre, zweites Kaiserreich, Rückkehr zu schlüpfrigen Sitten des Rokoko, Betonung weiblicher Formen in der Mode, viel Champagner, viel Froufrou, viel Witz im Gespräch, — es muß eine neue Kunstform entstehen, die solchem Milieu sich anpaßt. So spaltet sich die Opéra Comique; was diesen Titel führt, geht unaufhaltsam ins sentimentale Genre über, die heiteren Rückstände sammeln sich bei Offenbach, in den Bouffes Parisiens, im Schabernack einer graziösen, ein wenig genialen, ein wenig dilettantischen Singspielminiatur.

Offenbachs Musik, als nackteste Substanz betrachtet, bietet der Analyse nur ein äußerst spärliches Material. Sie besteht im wesentlichen aus Einfall, aus der reinen, rhythmisch allerdings sehr vielwendigen, harmonisch aber denkbar naiven Melodie. Es ist eine charakteristische Mischung aus der drallen, intervallisch wohlgeformten Melodik deutscher Volkslieder (Jakob Eberscht ist ja am Rhein zur Welt gekommen), dem frechen, etwas gequetschten, sozusagen ad libitum Töne verwendenden Parlando der Pariser Gassenhauer und einem internationalen Volapük von Tanzrhythmen. Polnisch, Schottisch, Böhmisch, Fandango, Walzer, Krakowiak, es wird alles verwendet, freilich mit jenem unbestechlichen Feingefühl für nationale und rhythmische Valeurs, das z. B. Paul Abraham fehlt. Die melodische Substanz wird ohne viel Umstand mit den notwendigsten Harmonien bekleidet, flüchtig, aber mit sicherem Klangsinn orchestriert und die Offenbach-Partitur ist fertig. So kunstlos diese Musik ist, so wenig sie technisch von sich reden macht, so groß ist die direkte Kraft der Überredung, des Nerven- und Hirnfangs, der plakathaften Eindringlichkeit. Kein Ohr kann sich ihr entziehen; man singt sie nach als hätte man sie von Kind auf geübt, selbst wider Willen ist man ihrem sirenenhaften Reiz untertan. Offenbach wird zu einer geistigen Epidemie, die mit rasender Geschwindigkeit um sich greift, von Paris aus ganz Europa infiziert. Die ersten internationalen Schlager entstehen, die ersten Volkslieder des Asphalts sind auf dem Marsch. Eine neue Kunst, auf dem Boden der Zivilisation gewachsen. Offenbach war ihr Klassiker. Und schaudernd gedenkt man der Epigonen . . .

Kann unsere Nachkriegswelt sich dieser reinsten Form der Operette befreunden? Seit einem Jahrzehnt haben wir Offenbachrenaissance; der Zustand ist einigermaßen

fragwürdig. Kein Zweifel: die Melodien zünden noch wie einst, sie haben oft nichts von ihrem pikanten und vergeistigten Reiz eingebüßt. Und es ist ihr besonderer, immer wieder verblüffender Vorzug, daß sie die Farbe und rhythmische Brisanz des Schlagerhaften mit der modischen Gebundenheit an ihr Entstehungsjahrzehnt vereinen. Als blätterte man in einem Journal von 1866 mit entzückenden Gravüren und kolorierten Tafeln, von Seite zu Seite gefesselt durch die geistvolle Phantasie eines Malers, der uns mit vertrauten Gewändern und Gesichtern doch immer wieder zu überraschen versteht. (Ganz anders wirkt etwa die Strauß-Operette mit ihrem ungleich schweren Fluß, ihrem wesentlich solideren Handwerk, das aber eben die letzte Beschwingtheit hindert; hier ist der Bezug zur gleichaltrigen Kunstmusik innerlich ganz deutlich geworden, wir empfinden als „klassisch“, was zu Lebenzeiten beinahe Schlager gewesen ist.) Der Luxus ist zum Bildungsbestandteil geworden, ehe er noch Massenbedürfnis sein konnte; und doch haftet ihm der Flair des Leichtsinns, der sozialen Ungebundenheit und hochbürgerlich-liberalen Welt vor den Gründerjahren an. Der Genuß solcher Kunstwerte, ihre sensualistische Erkenntnis und Einordnung in unsern heutigen ästhetischen Lebensraum ist eine der merkwürdigsten Nebenerscheinungen des Surrealismus, wie ja auch die surrealistische Ästhetik als erste bündigen Aufschluß über das Wesen der Operette liefern könnte.

Man darf aus diesem Grunde allein die Offenbach-Bouffes umstandslos heutiger Welt und heutigem Publikum konfrontieren. Denn in dem Genre dominiert ja durchaus die Kunstwahrheit über die Lebenswahrheit, ja, sie bleibt das Einzige, was Bestätigung findet, was wahr genommen wird! Hier haben wir den Unterschied von der Oper (und der neueren Operette). Sie will als idealstes Ziel die vollkommene Parallelisierung von Drama und Thema, ein utopisches Ziel, bei dessen weltfremder Problematik sich Offenbach keinen Moment aufhält. Seine Handlung ist schon im ersten Plan völlig irreal („surreal“ wenn man will); sie affektiert nicht einmal eine Realität, deren Requisiten sie nur als Bausteine benutzt. Wenn Meilhac und Halévy sich der humanistischen Bildungssphäre bemächtigen, wenn sie Olymp, Hades, Mythologie und Heldensage des Trojanischen Kriegs agieren lassen, so geschieht es nicht mit der Absicht oder Wirkung des Erzählens, sondern mit der des Zertrümmerns und Erneuerns von Weltbildern, zudem mit der sicheren Aussicht auf chockierende und komische Effekte. So hat genau genommen die „Schöne Helena“ gar keine Handlung; die Motivierung des Trojanischen Kriegs ist ein aus mythologischen Bausteinen montierter Witz; das hellenische Milieu deckt eine Hahnreis-Posse, mit der Doppelwirkung, daß jenes entwürdigt, diese substanziiert wird.

Auch die Aktualitäten bei Offenbach sind derart immateriell, daß sie — ein gewisses Bildungsniveau vorausgesetzt — noch heute wirken könnten. Es hat infolgedessen nicht den geringsten Sinn, wenn sich mittelmäßige Bearbeiter an die Revision dieser Texte wagen, lediglich um eine Demodierung abzuwenden, an der es gewiß nicht liegen würde, wenn Offenbach heute keinen Erfolg fände. Und so erscheint mir von allem, was an aktuellen Offenbach-Bearbeitungen geliefert wird, noch immer die Kraus'sche Interpretation als die einzig sinngemäße. Nicht, weil sie das wäre, was billige Vulgärästhetik als „künstlerisch adäquat“ bezeichnet — die Kraus-Texte stehen sprachlich oft weit über dem technischen Niveau der entsprechenden Musik —, sondern weil der innere und

äußere Rhythmus der Offenbachschen Melodie hier mit einem verblüffenden Takt nachgestaltet wurde, so treffend und so schlüssig, daß für den Musiker der Chock beim Hören dieser Neufassung nicht geringer ist als bei der Begegnung mit dem Original.

Der Theaterbetrieb von heute ist klug genug, die Offenbach-Renaissance mitzumachen; er wird an ihr nur profitieren. Denn der künstlerische Tiefstand der modernen Operette kann auch dem größten Kultur-Optimisten nicht mehr unbedenklich und harmlos scheinen. Der Film, der noch vor zwanzig Jahren als die geistige Abfallgrube des Theaters gelten konnte, steht heute schon so weit über der Operette, daß jeder Einfluß von ihr her ein rapides Fallen des Niveaus gewährleistet. Nur mit Grauen wird auch der grundsätzliche Freund leichter Musik ein so abgründig geistfeindliches Produkt wie den Tonfilm „Viktoria und ihr Husar" über sich ergehen lassen. Aber umso energischer muß der Gefahr und dem so verbreiteten Bestreben vorgebeugt werden, daß die Offenbach-Operette durch die Verwässerungkünste geschäftiger Handlanger auf das Niveau des Ischler Kitschs gebracht wird.

Leider steht einer Realisierung Offenbachs an deutschen Bühnen der fast totale Mangel an brauchbaren Darstellern im Wege. Es wird Aufgabe der modernen Regisseure sein, diesem Mangel durch systematische Schulung des vorhandenen Personals abzuhelfen, eine Schulung, die sich übrigens auch wichtiger Kraus'scher Maximen zu bedienen hätte, aber durch die Mitarbeit eines Musikers im Offenbachschen Sinne zu ergänzen wäre.

Ausland

Im Westen wenig Neues

Pariser Glossen

Robert Gaby

Von den Rückschlägen der Krise wird das Musikleben in Paris ebenso betroffen wie in anderen Ländern auch. Die Konzerte haben an Zahl abgenommen, sind weniger ergiebig geworden. Novitäten findet man nur noch selten. Die Mäzene, dank deren Großzügigkeit so manches interessante Werk das Licht der Welt erblickt hat, sind verschwunden.

Dafür hat sich jetzt aber eine kleine Gruppe von Leuten gebildet, die bereits zwei Konzerte mit kammermusikalischen Darbietungen veranstaltet hat. Diese Konzerte sind ein Zufluchtsort für ausgewählte Neuheiten des Konzertsaals geworden. Sie gehen unter dem Namen „La Sérénade". An ihrem ersten Abend konnte man im vergangenen Winter, neben anderen Erstaufführungen, eine merkwürdige und eindringliche Serenade für drei Instrumente von dem jungen Russen Igor Markevitch hören.[1] Von den Werken Markevitchs sind einige auch in Deutschland bereits bekannt geworden.

[1] In Berlin von der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik vorgeführt. (Anm. d. Ubersetzers.)

Ich gedenke eines nicht allzu fernen Tages, bei Gelegenheit einer wichtigeren Komposition, den Lesern dieser Zeitschrift ausführlicher von diesem jungen, zwanzigjährigen Musiker zu sprechen. Für heute will ich nur ganz einfach soviel sagen, daß es in Paris nicht wenige Menschen gibt, die das Schaffen Markevitchs – mit Bewunderung oder sogar: voller Liebe – als ein Dokument eines wahrhaften Musikwunders ansehen.

Im zweiten Konzert der „Serenade" war eine Orgelsonate von Darius Milhaud vorgesehen.[1] Eine Erkrankung des Organisten verhinderte die Aufführung. Es handelt sich um ein sehr bemerkenswertes, technisch diffiziles Werk, das die Verehrer des großen Musikers, der die „Choëphores" schrieb, zweifellos umso mehr schätzen werden, als es einem Instrument gewidmet ist, dessen armseliges modernes Repertoire angefüllt ist mit formalistischen, scholastischen und vergänglichen Werken, wie sie wohlmeinende Organisten abzufassen pflegen. Die übrigen Erstaufführungen der „Sérénade" waren: Lieder von Henri Sauguet, betitelt „Polymètres", und Lieder von Francis Poulenc.

Sauguets Lieder enthalten zwar, wenn man sie mit den früheren, vor zwei Jahren publizierten desselben Autors vergleicht, kaum wesentliche formale Neuerungen, aber sie enthüllen noch deutlicher die intime, erregende Eigenart dieser im besten Sinn des Wortes „charmanten" Musik. Seit drei Jahren etwa ist die Musik Henri Sauguets in steigendem Maße Zeugnis einer musikalischen Sensibilität, die noble Haltung mit großer Qualität vereint. Einer von diesen „Polymetern", mit dem Titel „La triste journée", unterscheidet sich von den übrigen (nicht ohne Größe) durch seine harmonische Entsagung, seine melodische Klarheit und sein kompositionelles Gleichgewicht.

„Trois Poèmes de Guillaume Apollinaire" und „Trois Poèmes de Louise Lalanne", die neuen Lieder von Poulenc, sind männlicher in der Haltung, straffer in der Gliederung, ohne an Delikatesse dadurch zu verlieren. Sie sind in mehrfacher Hinsicht erfreulich. Einmal durch ihre melodische Unbefangenheit: sie springen dem Hörer angriffslustig, wenn auch ohne Brutalität, ins Ohr, sie sind für die Stimme wie fürs Klavier gleichermaßen durchsichtig, kurz, sie bemächtigen sich des Hörers auf eine spirituelle Art. Es ist die Musik eines reifen, empfindenden und unverdorbenen Mannes. Ganz abgesehen davon, daß diese Lieder dem dichterischen Charakter des großen Apollinaire entsprechen, den sie ins Musikalische übertragen wollen, ist ihre Melodik eminent französisch, also im höchsten Sinne präzis. Und schließlich sind sie, von Poulenc aus betrachtet (der eine Zeitlang Anlaß zu der Befürchtung gab, daß ein prätentiöses Akademikertum seine jugendliche Spontaneität untergraben würde), Beweis einer neuen geistigen Frische.

Das Erbe des französischen Liedes wird heute in einer sehr lebendigen Weise durch die Werke von Poulenc und Sauguet fortgesetzt.

Im gleichen Konzert wußte man die Wiederbegegnung mit zwei Werken (unter der vortrefflichen Leitung von Roger Désormières) zu schätzen, die man in Paris seit acht Jahren nicht mehr gehört hatte: das Oktett Strawinskys, mit seiner bewegten Architektur, und die unnachahmlichen „Danses du Piège de Méduse" von Erik Satie.



[1]) Ebenfalls in einem Konzert der Berliner IGNM bekannt geworden. (Anmerkung des Übersetzers).

Elektra in Paris

Aus den französischen Blättern, in denen albernerweise die Tagesneuigkeiten und die Klatschgeschichten eine größere Rolle spielen als die Berichte über Wissenschaft und Kunst, hat man wohl entnommen, daß die Pariser Oper beinahe ihren gegenwärtigen Direktor verloren hätte. Herr Rouché, der in seiner „Académie Nationale de Musique" nicht mehr aus noch ein wußte (in der Ausdrucksweise des Volks zu reden), hatte tatsächlich seinen Abschied eingereicht. Auf die erste Genugtuung hin, die er von den Behörden erhielt, hat er dann seinen Entschluß widerrufen. Gewiß ist es eine mißliche Sache, in einer Krisenzeit Erhöhung des staatlichen Zuschusses für die Schönen Künste zu verlangen. Aber bei dieser Gelegenheit zeigt sich nur noch deutlicher, wie verkehrt die Verwaltungsbehörden in Frankreich in Sachen der Kunst gewirtschaftet haben. Die Zuschüsse, die man in Zeiten des Wohlstands für die Musikpflege gewährt hat, sind so lächerlich, daß im Augenblick, wo eine Krise eintritt, die Académie in Gefahr gerät, ihre Vorstellungen nicht aufrecht erhalten zu können.

Damit erklärt sich auch die äußerste Seltenheit, mit der neue Werke in der Pariser Oper erscheinen: vor allem anderen kommt es darauf an, Kasse zu machen, und darum muß man dem traditionellen Geschmack des Publikums nachgeben, das in seiner Mehrzahl in Frankreich ganz erstaunlich weit hinter der Zeit zurückgeblieben ist. Herr Rouché hat sich im vergangenen Winter ein großes Verdienst erworben mit der Aufführung von Milhauds „Maximilian". Ebenso war es verdienstvoll, daß er die „Elektra" von Strauß aufführte, die in Frankreich noch nie gespielt worden war. Für uns Jüngere trifft dieses Werk mit einer Verspätung von zwanzig Jahren ein. Obschon die Wiedergabe ausgezeichnet war, ist für uns die Elektra heute verschüttet unter der Masse moderner Musik, die nach ihr gekommen ist. Wenn die Wirkung der Elektra zur Zeit ihrer Schöpfung, wie es den Anschein hat, sehr stark war, so hätte man erwarten dürfen, daß auch die später geborenen jungen Generationen sich lebhaft für das Werk interessieren würden. Indessen, Elektra ist für uns zwar ein Meisterwerk, aber es entstammt einer nebulosen Ästhetik, die einem anderen Zeitalter angehört: Symbolismus, eine langweilige, deklamierende Hysterie, Unmengen von Wagner-Blech, maßlose Länge und monotone Breite. Trotz der vollendeten Instrumentation ist die Aufführung dieses Werkes fraglos zu langwierig für das französische Temperament. Ich beeile mich hinzuzufügen, daß Elektra dennoch einen großen Erfolg gehabt hat und sich im Spielplan der Oper vielleicht sogar halten wird.

Zum Schluß möchte ich noch verzeichnen, daß die Besuche der großen ausländischen Dirigenten durch die Krise keinerlei Einbuße erlitten hat. Es scheint sich in Frankreich jetzt der Sinn für die „gute Aufführung" zu entwickeln. Es gibt in Paris ein Publikum, das ein brennendes Interesse für großartige musikalische Darstellungen zeigt. Die deutschen Dirigenten haben gute Kassen. Die Konzerte Furtwänglers haben vor überfüllten Sälen stattgefunden. Bei Mengelberg war es nicht anders.

(Deutsche Übertragung von Hanns Gutman.)

Musikfeste

Das Tonkünstlerfest in Zürich

Hans H. Stuckenschmidt

Gratulieren wir dem Allgemeinen Deutschen Musikverein zu einer Erkenntnis, die sein 62. Fest von den Vorgängern vorteilhaft unterscheiden half: er hat eingesehen, daß es heute nicht darum geht, möglichst viele und neue Werke in möglichst langen Programmen (ur-)aufzuführen, sondern daß eine Qualitäts-Auswahl aus zeitgenössischer Musik zu treffen ist, auf die Gefahr hin, ein paar schon bekannte Arbeiten wieder in Erinnerung zu bringen. Auch auf die Drei-Stunden-Dauer der üblichen Festkonzerte haben wir mit Vergnügen verzichtet; mit diesem Massenkonsum von schwingender Luft (wie ihn jetzt wieder die Kunstwochen in Wien gebracht haben) ist keinem gedient, nicht den Autoren, nicht dem Publikum und am wenigsten denen, die den Weizen von der Spreu zu sondern haben.

Der äußere Verlauf des Festes war denkbar angenehm. Zürich hatte viele Mühe und Kosten aufgeboten, die Tage glanzvoll zu gestalten; man war Gast der Tonhallegesellschaft, der Züricher Kaufmannschaft, die Presse veranstaltete einen Abend für ihre deutschen und österreichischen Kollegen, und den vierten Nachmittag durften wir in der märchenhaften Besitzung des munifizenten Kunstfreundes Dr. Schwarzenbach-Wille verbringen. Da der Besuch nichts zu wünschen übrig ließ, da Hunderte von Musikern und Musikliebenden aus Deutschland, Österreich, der Schweiz, aber auch aus England, Frankreich, Amerika erschienen waren, kann man das Fest als durchaus gelungen bezeichnen. Für uns Deutsche zeigte sich überdies der Vorteil, den die Verlegung auf außerdeutschen Boden hatte; die Belastungen durch politische Stimmung (in jenen Tagen besonders akut) fielen weg; man atmete eine geistig-freiere Luft, war für ein paar Tage vom Alpdruck heimatlicher Nöte befreit.

Die Konzertreihe begann mit einer Aufführung des Hindemith-Oratoriums „Das Unaufhörliche“. Das Werk, in dem Hindemith endgültig Distanz zu der oft spielerischen Sphäre seiner früheren Textvorwürfe gefunden hat, beispielhaft als Vorstoß zu verinnerlichtem Ernst und ideell fundierter großer Form, hinterließ auch hier durch die zwingende Logik seiner Polyphonie und die maîtrise seines Chorsatzes stärkste Eindrücke. Schon an dieser schweren Aufgabe bewies sich gleich die bedeutende Kultur, die souveräne Technik des Festdirigenten Volkmar Andreae und seines Tonhalle-Orchesters. Auch der gemischte Chor Zürich, verstärkt durch Mitglieder des Lehrergesangvereins und Knabenchöre, bestach durch Sauberkeit der Tongebung, durch Präzision und musikalisches Nuancierungsvermögen. Ganz unzureichend waren leider die hohen Solopartien besetzt; der Tenor Rapold (Stuttgart) fiel katastrophal ab und auch die Sopranistin Wirz-Wyss, von Kennern als stilvolle Interpretin neuer Musik gerühmt, enttäuschte unsere Erwartungen. Als Vorteil erwies sich die Teilung der Bariton- und Baßpartien (die bei der Berliner Uraufführung von einem Sänger dargestellt wurden); die Charaktere traten so deutlicher auseinander. Schey und Felix Loeffel (Bern) wetteiferten in glanzvollem Vortrag.

Über die Penthesilea-Oper von Othmar Schoeck Erschöpfendes auszusagen, ist in dieser Kürze unmöglich. Sie fesselt durch die unantastbare Lauterkeit des künst-

lerischen Wollens, hat Profil, kühne formale Wendungen, enorm viel Atmosphäre. Dem Kleistschen Original ist sie gleichwohl nicht gewachsen; dazu bedürfte es der dramatischen Kraft Verdis und der geistigen Beethovens. Eine sehr respektable, bewußt stilisierte Aufführung, als deren Star Maria Mülkens, als deren geschmackvoller Regisseur Hans Zimmermann genannt sei.

Die weiteren Veranstaltungen (Kammermusik-Matinée, zwei Orchesterkonzerte, ein Geistliches Konzert) waren quantitativ von Gesangsmusik und Chorwerken beherrscht. Noch stärker als in Bremen 1931 trat sinfonische Orchestermusik zurück, die nur durch anderthalb Werke vertreten war. Aber auch die reinen Formen der Kammermusik und konzertante Werke waren in der Minderheit.

Unter den Vokalkomponisten registriert man einen neuen Mann, H. E. Apostel, der in fünf Orchesterliedern für tiefe Stimme dem Neuwiener chromatischen Stil eigenartig sequenzierende Techniken abgewinnt. Die Aufführung von neun geistlichen Liedern Walter Courvoisiers wollen wir als Akt der Pietät betrachten; Courvoisiers Erscheinung war abgeschlossen, noch ehe er starb. Hermann Reutter versucht, mit weniger Glück als man von dieser aparten Begabung erwarten durfte, eine „Missa brevis" für Altstimme, Violine und Cello zu schreiben, bleibt aber in einer nicht einmal sehr streichermäßigen Imitatorik stecken. Die an sich gute Aufführung war überdies durch einen akustischen Regiefehler gehandicapt; man hätte ein so zartes Kammerstück nicht im großen Tonhallesaal spielen dürfen. Auch Trude Rittmann („Kleine Kammersuite" für Koloratursopran und Orchester) weiß ich nicht mehr als ein gewisses satztechnisches Können bei fragmentarischem Formgefühl nachzusagen. Tochs Musik für Orchester und eine Baritonstimme, im Reich schon aufgeführt, ist in der Faktur das interessanteste und vollkommenste Werk des Festes; es gibt heute wenige Musiker, die es an technischem Wissen mit Toch aufnehmen können.

Ein Stück von konservativer, aber höchst sympathischer Haltung, Rezitativ und Arie für Altstimme von Gerhart v. Westerman, fand trotz seiner verinnerlichten, wenig effektvollen Sprache sehr lebhaften Beifall.

Unter den Chorwerken verdient eins an erster Stelle genannt zu werden; es gehört zu den besten Arbeiten, die wir in Zürich hörten. Ich meine das kleine a cappella-Lied „Es kummt ein Schiff geladen" von Conrad Beck. Hier ist eine Form des strengen Satzes im Rahmen heutigen Klanggefühls errungen, eine Phantasie der Vielstimmigkeit entwickelt, die unsre ganze Zustimmung finden. Zu den positivsten Eindrücken der Festtage rechne ich ferner die äußerst reizvolle „Frauentanzkantate" für Bariton, gemischten Chor und Orchester von Wolfgang v. Bartels. Es ist keine „neue Musik", eher ein archaisierender Impressionismus; aber die Partitur ist mit prachtvoller Eleganz und einer seltenen Heiterkeit des Herzens gearbeitet. Einen persönlichen, etwas bleichen, technisch gut fundierten Chorsatz schreibt Karl Gerstberger in seiner formal sehr sicher gearbeiteten Motette nach Matthias Claudius.

Schärfste ideologische Ablehnung verdient der auf Worte Zarathustras von Heinz Schubert komponierte „Hymnus" für Sopran, gemischten Chor, Orchester und Orgel. Ein junges Talent, statt sich den Problemen der Gegenwart zuzuwenden, noch nicht einmal in der Materialbehandlung auf heutigem Standard, verrennt sich in eine asiatisch-mystische Ideenwelt der Gottergebenheit. Musikalisch fesselt dabei nur die Souveränität, mit der einige Chöre gesetzt sind.

Des Schweizers Fritz Brun „Chaconne“ für großes Orchester, aus dem Zusammenhang gelöster Sinfoniesatz, darf als stilistisch überaltertes Werk der Wagner- und Brahmsnachfolge übergangen werden. Es war das einzige reine Orchesterwerk neben den neuen Variationen von Krenek. Diese bildeten den Beschluß des Festes; ich schätze sie als eine der reifsten Arbeiten Kreneks. Sie bedeuten technisch eine leichte Anlehnung an die Reihenkomposition der Schönbergnachfolge. Das Thema ist elftönig; das vermiedene Dis tritt erst in der 13. (letzten) Variation auf. Allerdings kann von strenger Zwölftönetechnik nicht die Rede sein, doch ist innerhalb des selbstgeschaffenen handwerklichen Raums ein Maß der melodisch-klanglichen Phantasie erreicht, das man bei Krenek nur in einigen seiner besten Frühwerke gekannt hatte. Kein Zweifel, dieses erstaunlich vielseitige und daher oft gefährdete Talent hat zu den Quellen seiner Schaffenskraft zurückgefunden.

Zwei Streichquartette standen zur Diskussion, Hans Gáls op. 35, eine reichgegliederte Folge von fünf sehr subtil gearbeiteten und gehörten Sätzen, einige darunter allzu sehr in Sentimenalität aufgelöst, in der großartigen Interpretation der Kolischleute höchst beifällig akzeptiert. Weit problematischer ist das andere Werk, Paul Kletzkis d-moll-Quartett, eine Partitur von romantischem Schwung, Dokument einer reichen aber haltlosen Begabung, die aus dem Most-Alter heraus sein sollte. Ein witziges, mit kaustischer Ironie erfundenes, kompositionstechnisch sehr hochstehendes Werk, die „Heitere Suite“ für Saxophon, Trompete, Posaune, Schlagzeug, Klavier und Geige des Alban Berg-Schülers Otto Jokl, wirkte auf das konservative Publikum der Matinée, obendrein in einer nicht restlos geglückten Aufführung, leicht befremdend.

Unter den konzertanten Musiken steht das Capriccio für zwei Klaviere und Orchester des Dresdners Herbert Trantow obenan. Virtuos gemachte Musik, stilistisch zwischen Sachlichkeit und Klassizität mit Spuren von Jazz, ein Konzertstück von unmittelbarer Wirkung (wenn es so gut musiziert wird wie hier von den Brüdern Frey). Die beiden anderen Konzerte, eins für Violine von Günther Raphael und eins für Cello von Chemin-Petit, sind als wenig gelungen zu bezeichnen; jenes stellt die dünne Begabung Raphaels auf fast beschämende Weise bloß, dieses ist weniger unbegabt als formal vertan und stilistisch noch ganz unentschieden, wirkte aber in der fulminanten Wiedergabe durch Emanuel Feuermann. Eine Toccata und Fuge f-moll für Orgel von Johann Nep. David ist trotz kontrapunktischer Meisterschaft als purer Abklatsch vorklassischer Orgelmusik zu verwerfen; man ist noch kein Bruckner, wenn man aus Oberösterreich stammt.

An den Aufführungen waren einige Künstler von sehr bedeutendem Niveau beteiligt. Soweit ich sie nicht nannte, seien sie noch kurz erwähnt: der Häusermannsche Privatchor unter der temperamentvollen Leitung von Hermann Dubs (Schubert-Hymnus, Beck-Lied, Gerstberger-Motette), die Chorklasse des Konservatoriums Zürich (Bartels-Kantate), die Sopranistinnen Merz-Tunner (Schubert, Courvoisier) und Siegrist (Rittmann), die Altistinnen Durigo (Apostel) und Martha Fuchs (Reutter, Westerman), Hermann Schey (Bartels, Toch), Rudolf Watzke (Courvoisier), der Geiger Bassermann (Raphael) und das Züricher Streichquartett (Kletzki). Eine Sonderveranstaltung, durch einen informativen Vortrag H. J. Mosers eingeleitet, brachte Aufführungen von alter und neuer Chor- und Schulmusik durch Züricher Schulklassen, darunter eine bezaubernde von Hindemiths „Wir bauen eine Stadt“.

Das zehnte Fest der I. G. N. M.

Willi Reich

Die Einrichtung der Musikfeste der „Internationalen Gesellschaft für neue Musik", sollte, nach einer Formulierung Paul Stefans, den Zweck haben, innerhalb der Gemeinschaft aller an neuer Musik Interessierten auf den alljährlichen Zusammenkünften das festzustellen, was die bedeutendsten der Schaffenden in der Zwischenzeit gewirkt und erreicht hatten, was weiter von ihnen geplant werde und welche Geisteshaltung ihr Schaffen fundiere. Nur engster persönlicher Kontakt während der Feste konnte das Bewußtsein einer dauernden Gemeinschaft erwecken und aufrecht erhalten. Vom diesjährigen Wiener Fest der Gesellschaft muß ganz offen gesagt werden, daß es den soeben geschilderten Zweck keineswegs erfüllte – und auch nicht erfüllen konnte, weil eine Großstadt vom Reize Wiens Fremden derart viel Ablenkung bietet, daß oft der eigentliche Zweck des Aufenthaltes zurücktritt und individualistischeren Freuden weichen muß. Dazu kommt noch die besondere Eigenart der Einheimischen, von denen jeder am liebsten seinen Fremden unter den Arm nehmen möchte, um ihm sein Wien, seinen Umgang und seine „neue Musik" zu präsentieren. – Wenn es diesmal auch nicht ganz so schlimm war, so hätte es doch nicht vorkommen dürfen, daß während aller dieser Festtage, in denen wir mit Musik und Reden überschüttet wurden, mit keinem Worte Rudolf Rétis gedacht wurde, dessen Anregung die feiernde Gesellschaft ihre Entstehung verdankt.

Gegen die Wahl einer Weltstadt als Festort spricht auch die notorische Überlastung, unter der dort die Orchestermusiker leiden und die den Probenplan oft sehr gefährdet. In Wien wurde diese Schwierigkeit durch die grenzenlose Aufopferung überwunden, mit der das „Symphonieorchester" den Anforderungen von fast zehn Dirigenten nachkam. Es muß überhaupt dankbar anerkannt werden, daß infolge des verständnisvollen Entgegenkommens aller Behörden und offiziellen Körperschaften die organisatorischen Fragen trotz Not der Zeit glänzend gelöst worden waren.

In rein musikalischer Beziehung wurde in Wien „das Neueste und Aktuellste aus allen Ländern der Erde" dargeboten, soweit die Jury den Wünschen aller 26 Sektionen der Gesellschaft hatte entgegenkommen können. Nachfolgend sei der Versuch unternommen, die riesige Musik-Exposition wenigstens ihren wichtigsten Punkten nach möglichst übersichtlich zu katalogisieren.

Das Fest wurde nach einem offiziellen Empfang im Rathaus durch ein großes Orchesterkonzert unter Ansermet eingeleitet, das als wertvollsten Gewinn das rhythmisch urwüchsige Klavierkonzert von Nikolai Lopatnikoff – von Walter Frey, Zürich, vorzüglich interpretiert –, den sich keiner der gewohnten Formen fügenden, interessanten Orchestersatz „Innominata" von Conrad Beck und prachtvolle „Katalanische Lieder" von Robert Gerhard brachte. Ein Vierteltonwerk von Miroslav Ponc und ein Violinkonzert von Karel Haba vermochten nur wenig zu interessieren, da sie rein klanglich zu wenig Neues enthielten. Die Tanzsuite „Bal Venitien" von Claude Delvincourt ist ein sehr leicht wiegendes Stück Unterhaltungsmusik, das in diesem Rahmen keineswegs am richtigen Platze war. Ein Konzert für Kammerorchester brachte als großen Wurf das zweite Klavierkonzert von Norbert von Hannenheim, ein brillant aus dem Geiste des Instrumentes musiziertes, auch satztechnisch höchst geglücktes Virtuosenstück. Else C. Kraus war dem Werke eine meister-

hafte Interpretin. Der von Hedda Kux ausgezeichnet gesungene Liederzyklus Ernst Kreneks „Durch die Nacht" bewies auch in der orchestralen Fassung seine schon wiederholt gerühmten wertvollen Eigenschaften, die sich in tiefempfundener, einfallsreicher Deklamation und strukturell einheitlicher Gestaltung äußern. Eduard Erdmanns „Ständchen" für kleines Orchester und Jerzy Fitelbergs Violinkonzert — von Stefan Frenkel, Berlin, gespielt — machten auf mich den Eindruck gediegener, wenn auch nicht sonderlich inspirierter Musik. Eine „Sinfonie für Blasinstrumente und Schlagwerk" von Hans Jelinek erregte durch groteske Instrumentationseffekte Interesse, vermochte aber auf die Dauer infolge der Eintönigkeit des Klanges und der mangelnden Gewähltheit des musikalischen Ausdrucks nicht zu fesseln.

In den Kammermusikkonzerten erwies sich vor allem das Streichtrio des jungen Leopold Spinner als sehr erfreuliche Neuerscheinung. Das Werk ist technisch außerordentlich gekonnt und geistreich durchgeführt. Die Wiedergabe durch Rudolf Kolisch und seine Quartettgenossen war ganz hervorragend. Ein pianistisches Bekenntniswerk ersten Ranges ist die Klaviersonate von Julius Schloß, die von Jakob Gimpl ausgezeichnet interpretiert wurde. Witzige musikalische Aphorismen stellen „8 Bagatellen" für Streichquartett und Klavier von Jean Françaix dar. Frisch musizierte Werke sind das Bläserquintett von Josef Mandic und das schon anderwärts gespielte Nonett von Tibor Harsanyi. Die Werke der Engländer Artur Bliß (Quintett für Oboe uud Streicher) und Walter Leigh (Sonatine für Viola und Klavier), sowie Malipieros „Cantari alla Madrigalesca" für Streichquartett fielen durch noble Erfindung und handwerkliche Meisterschaft, bei konservativer Grundhaltung, auf.

Geringere Eindrücke empfing ich von Vittorio Rietis Serenade, Kall Reiners Klaviersonate und Fidelio Finkes Sonate für Flöte und Klavier. In liebenswürdigster Erinnerung bleiben „Kinderlieder" von Boleslaw Woytowicz, die von den Wiener Sängerknaben unter Leitung von Mateusz Glinski ausgezeichnet vorgetragen wurden.

Den eigentlichen Festkonzerten war noch ein Konzert moderner Kirchenmusik, sowie drei Vorstellungen der Staatsoper „Die Bacchantinnen" (Egon Wellesz), „Der Musikant" (Julius Bittner) und „Wozzeck" (Alban Berg) angegliedert. Burgtheater und Staatsoper boten zusammenwirkend eine sehr gelungene Aufführung von Goethes „Triumph der Empfindsamkeit" mit der prächtigen Musik von Krenek, an die sich eine Ballettsuite (Haydn-Couperin) schloß. Haydn wurde auch noch durch Besuch der Erinnerungsstätten und durch ein Festkonzert in Eisenstadt gefeiert.

Man war in Wien bemüht gewesen, nicht nur die „Musterschau" der von der internationalen Jury erwählten Novitäten auszubreiten, sondern man versuchte auch, den Gästen einen Begriff von der musikdurchtränkten Atmosphäre der Stadt zu geben und ihnen die Anknüpfung an ehrwürdige Traditionen, welche sich selbst bei den kühnsten Neuerern des Schönberg-Kreises findet, deutlich zu machen. In diesem Sinne gewannen auch die Nebenveranstaltungen des Festes: Haydnfeier, Reiterballett, Schubertiade und Arbeitersinfoniekonzert wichtige Bedeutung, und besonders das letztere war es, welches unter der glanzvollen Leitung Anton Weberns mit einer wahrhaft inspirierten Aufführung der II. Sinfonie von Gustav Mahler, der „Lichtspielmusik" und des Chores „Frieden auf Erden" von Arnold Schönberg und der Wiener Erstaufführung von Alban Bergs „Weinarie", die besondere Eigenart der „Wiener Schule" aufzeigte.

Musikleben

Kunst oder Agitation?

Heinrich Strobel

Es schien, als ob auch im künstlerischen Meinungskampf ein sachlicher Ton sich durchgesetzt hätte, als ob man sich ernstlich um Klärung der Probleme, um deutliche Abgrenzung der Fronten bemühen wollte. Das Verschwinden der agitatorischen Schlagworte konnte allgemein festgestellt werden. Da taucht mit einem Mal wieder eine Wendung wie „Kulturbolschewismus" auf – nicht etwa in einem Winkelblättchen, sondern an der sichtbarsten, an der verantwortlichsten Stelle, die sich überhaupt denken läßt: in einer programmatischen Erklärung der Reichsregierung. Und zu gleicher Zeit stößt aus allen Hinterhalten eine Offensive gegen die moderne Kunst vor, deren unsachliche Kampfesweise alles überbietet, was man auf diesem Gebiet je erlebte. Es ist die Rede von der Rettung der deutschen Kunst, von der Reinigung der öffentlichen Kunstpflege. War die deutsche Kunst in den letzten zwanzig Jahren gefährdet? Sehen wir einmal davon ab, wie schwer es selbst für den Fachmann ist, den Begriff: deutsche Kunst zu umreißen – war nicht gerade im letzten Jahrzehnt eine Aktivität im deutschen Kunstleben zu spüren, auf die wir mit Recht stolz sein konnten, eine Aktivität, die auch jenseits der Grenzen Anerkennung und Bewunderung fand? Und selbst da, wo man sich allen Ernstes um neue Lösungen bemühte, etwa in der Berliner Krolloper, kam da die deutsche Musik zu kurz? Man darf daran erinnern, daß die epochalen Taten Klemperers vor allem die Aufführungen deutscher Meisterwerke waren: Fidelio, Don Giovanni, Cardillac, Zauberflöte, Holländer, Figaro!

Freilich: um die große deutsche Musik, die sich bis auf den heutigen Tag und gerade heute wieder als schöpferisch erweist, um dieses gewaltige Erbe, das den meisten kaum ahnungsweise bewußt ist, geht es in Wahrheit nicht in diesem neuen Kulturkampf, der von oben her begünstigt und gefördert wird. In Wahrheit geht es nur um die Ausschaltung alles dessen, was in logisch notwendiger Entwicklung seit Wagners Musikdrama produktiv, reproduktiv, pädagogisch an Neuem geschaffen wurde, geht es um die Abschnürung aller geistigen Anregungen von außen, die der deutschen Kunst von der karolingischen Renaissance an über die Rezeption der Gotik und der Antike bis auf den heutigen Tag entscheidende stilbildende Elemente zuführten. Es war stets die besondere Fähigkeit der deutschen Künstler, das Fremde aufzunehmen und es durch die deutschen Wesenskräfte zur höchsten geistigen Entfaltung zu bringen. Es war stets eine der schönsten Eigenschaften der Deutschen, daß sie Verständnis auch für das ihnen ursprünglich Wesensfremde besaßen, daß sie sich in die kulturellen Werte anderer Nationen völlig einfühlen konnten. Unsere eigene Kunst hat dadurch keinen Schaden erlitten.

So selbstverständlich es ist, daß man sich gegen eine blinde Ausländerei wendet, ebenso selbstverständlich ist es, daß man heute die Gefahren aufzeigt, die aus einem

engherzigen Kunstnationalismus erwachsen müssen. Und dies umso mehr, als der Kulturkampf, der heute entbrannt ist, überhaupt nicht von den ewigen Manifestationen der deutschen Kunst ausgeht, sondern nur der künstlichen Hochzüchtung eines farblosen Epigonentums dient. Man kann von einer Gegenrevolution der Zurückgebliebenen sprechen. Der Geltungstrieb der Mittelmäßigkeit steht hinter dieser mit vagen Schlagworten verbrämten „Erneuerungsbewegung". Sie scheut sich nicht, mit Mitteln zu arbeiten, die im tiefsten Sinn als kunstfeindlich und unwürdig zu bezeichnen sind. Denn es ist heute so weit, daß nicht mehr die Leistung, die Qualität, sondern die „Art" als Kriterium in künstlerischen Fragen dient. Die neuen Schlagworte sind deshalb so gefährlich, weil sie von der Kunst weg in den Bereich vergiftender Schnüffelei führen, weil sie einen niedrigen Machtkampf mit idealistischen Thesen vernebeln.

Muß man Einzelheiten zitieren? Jeder weiß, daß selbst für weite Kreise der Gebildeten nicht mehr die sachliche Leistung, sondern der Stammbaum ausschlaggebend ist. Die Diktatur dieser Meinung ist bereits so stark, daß Dutzende von deutschen Theaterleitern sich ihr unterwerfen – aus Angst um ihre eigene Existenz. Der Fall Oppenheim in Breslau, der vor einem halben Jahr immerhin noch eine Ausnahme war, hat sich inzwischen dutzendmal wiederholt. In Berlin wurde kürzlich eine (statutenmäßig überhaupt nicht zulässige) Bewegung gegen den Hochschuldirektor Schreker inszeniert. Sie galt natürlich nicht der (in ihrer pädagogischen Eignung gewiß anfechtbaren) Persönlichkeit Schrekers, sondern dem pädagogischen System, das durch Kestenberg und seine Mitarbeiter repräsentiert wird und das von geschichtlicher Bedeutung ist. (Dabei entbehrt es nicht der Komik, daß gerade die Leute, die durch Kestenberg hochgekommen sind, heute am lautesten gegen ihn schreien.) Eine andere Konsequenz der gegenwärtigen Situation: die Verschanzung der Programme gegen alle neuen und und ausländischen Werke. Der Entwurf der Berliner Staatsoper für die nächste Spielzeit ist symptomatisch. Kein Werk eines jüngeren Autors – obwohl man in Hindemith einen Musiker besitzt, der die besten Traditionen deutscher Musik wieder aufnimmt. Kein Werk eines ausländischen Meisters – obwohl vorbildliche Aufführungen von Milhauds „Columbus", von Janaceks „Totenhaus", von Strawinskys „Oedipus" jederzeit zur Verfügung stünden. Symptomatisch ist es schließlich auch, daß die Berliner Funkstunde mit keinem Werk des 50. Geburtstages von Igor Strawinsky gedachte – der immerhin der größte Musiker unserer Tage ist – während sie dem Epigonentum mit einem Mal freundlich aufhilft.

Verengung des geistigen Horizonts – das ist notwendige Folge der aktuellen kulturpolitischen Doktrinen. Aber fast noch schlimmer ist die Unsicherheit, die durch sie in alle künstlerischen Betriebe getragen wird und die jede sachliche Arbeitsgesinnung abwürgen muß. Es geht hier längst nicht mehr um die „Neue Musik", die als Bewegung sowieso nurmehr ein schattenhaftes Dasein führt und die nurmehr in ihren großen Persönlichkeiten wirklich lebendig ist. Und es geht auch nicht darum, wie man im einzelnen zu Hindemith oder Bartók oder Strawinsky steht. Es geht nicht mehr um eine künstlerische Richtung, sondern um die künstlerische Gesinnung schlechthin. Es geht darum, ob sich in Zukunft die schöpferische Persönlichkeit noch frei entfalten, ob die naturnotwendige Entwicklung der Kunst ungestört fortschreiten kann, oder ob alles Geistige von einer skrupellosen Agitation zertrampelt werden soll.

Musikstadt Hamburg 1932

Edith Weiss-Mann

Gelegentlich einer Statistik der im Rundfunk ausgeführten Neuen Musik erschien Hamburg an letzter Stelle. Das könnte ein Symptom sein, ist aber nur zufälliges, bedingtes Ergebnis. Hamburg, wo die vor zehn Jahren erwachte (jetzt bereits verebbte) Orgelbewegung mit Hans Henny Jahnn, Harms und Günther Ramin ihren Ausgang nahm, Hamburg, das unter seinen Junglehrern einen Jöde großzog (und prompt nach Berlin opferte), dieses Hamburg ist keineswegs Neuer Musik abhold. Es hat sich im Gegenteil hier seit Jahren, ausgehend von Liebhabern und der bildenden Kunst (die Namen Fehling, Temming, Tillmann, Schiefler, Professor von Beckerath, Sauerland) Verlangen und Wunsch nach abseitiger Musik zu einer Lebensnotwendigkeit verdichtet, und die 1929 durch Ernst Roters gegründete Ortsgruppe der I. G. N. M. konnte die stärkste und leistungswilligste in Deutschland (Protokoll der Sektion) deshalb werden, weil hier der Niederschlag solcher Lebensnotwendigkeit sich auswirkte.

Der Rundfunk als leistungsfähigstes Institut für musikalische Verbreitung ist hierorts unter Eibenschütz an ein überwiegend gemischtes und mit radikalen Werken sparsames Programm gebunden infolge des enormen Hinterlandes; er ist nicht nur Großstadtsender. Ganz anders liegen die Dinge im Stadttheater. Hier hat man sich seit Jahren trotz eines Dirigenten von der Weltgeltung Egon Pollaks gewöhnt, wichtige Neuaufführungen von Berlin, Frankfurt und Dresden erproben zu lassen. Eine international interessierende Uraufführung gab es seit Korngolds „Heliane" (1927) nicht mehr. Zögernd brachte man den „Jonny", etwas mutiger „Orest", gar nicht „Cardillac", unter wütendem Protest „Sancta Susanna". Im letzten Jahr nach allerlei Respighi- und Pizetti-Nieten kamen hintereinander belangvolle Neuheiten von Reznicek, Weinberger, Gurlitt, Pfitzner. Aber weder der „Wozzeck" noch ein Schönberg. Die besonders liebevolle Pflege der Busoni-Werke: Arlecchino und Faust ist allein Werner Wolff zu danken, fand aber bei den Hamburgern keine Gegenliebe.

Und damit ist ein Punkt berührt, der sonderbar symptomatisch ist: der Hamburger Opernbesucher will nichts Neues. Nicht Egon Pollak und Leopold Sachse sind Anlaß zu solcher Rückständigkeit, nicht der hervorragende Nachfolger des halbjährig an Amerika verlorenen Pollak, Dr. Böhm, sondern das Publikum verweigert die Gefolgschaft, sobald es um anderes geht als um Wagner, Verdi, Carmen, Tosca oder Butterfly. Wer hier in Hamburg Sinne und Nerven auf Neues richtet, wandert in die Musikhalle.

Stärker als in allen anderen Großstädten ist hier in Hamburg das Konzertleben zentralisiert. Das einzige Orchester bestreitet die Philharmonischen-, die Symphonie-Konzerte unter hiesigen und auswärtigen Dirigenten, es hat seine Volkskonzerte, seine Kammermusiken, übernimmt Chor- und Kirchenmusik-Begleitungen und ist an jeder auch in den entfernten Gemeinden stattfindenden Instrumentalaufgabe beteiligt. Daß neuerdings ein Interimsvertrag mit der Norag läuft, der einerseits wirtschaftlich von höchster Wichtigkeit, andererseits ein erfreuliches Plus für die Qualität im hiesigen

Rundfunk ist, vermehrt die Überlastung des Apparats um Wesentliches. Stärker als in anderen Musikzentren stehen aber auch Meinung und Kampf gegeneinander, übertrumpfen sich Irriges und Blasphemie. Wenn einerseits Karl Muck als das ideale Hindernis für jeden Fortschritt angesehen wird, anderseits seine vorbildliche Einmaligkeit sich zu Erfolgen auswirkt, wie er sie in Berlin hatte, wo man ihn mit seinen Philharmonikern bejubelte, wie (ausgleichende Justitia) früher hier die Berliner unter Nikisch; wenn die wenigen zahlkräftigen Kreise nur in den Furtwängler - Konzerten der Berliner Philharmonie zu finden sind, auswärtige Dirigenten (Walter, Busch) aber die Leistung gerade unseres Hamburger Orchesters in den Himmel heben; wenn Eugen Papst bekennt: Aufgaben wie Mozart und Beethoven verstehen sich fürs Orchester von selbst, dann wegen der nicht bewilligten Proben aber wichtige Novitäten vom Spielplan lassen muß; wenn die Zeitungen stolz die Reichserfolge Sittards mit seinem Michaelis-Chor rühmen, aber kaum zweihundert Leute zusammenkommen, wenn er mit diesem Chor hier eine Thomas-Uraufführung macht; wenn ein ganz starker Nachwuchs nach Unterweisungsmöglichkeiten verlangt, Behörden und Ausschüsse aber trotz aller Mühen (der Name Senator Krause darf hier nicht fehlen) die Regelung nicht finden für das staatliche Studium; wenn für mittelmäßig bürgerliche Liedertafelei erkleckliche Summen aufgebracht werden, hochwertige Chormusiken aber nur zufolge des Idealismus' aller Beteiligten zustande kommen: so stehen wir vor einer Reihe von Rätseln, bunten Widersprüchen, deren Deutung keineswegs mit den üblichen Sentenzen von Zeitläuften und Krisen unternommen werden kann.

Einem alten Gleichgewichtsgesetz zufolge ist das Übergewicht von Positivem nicht so leicht zu erschüttern, und so erleben wir, als Gegensatz, die Befruchtung durch die ganz große „Tradition, die Karl Muck heißt, eine Befruchtung, die sich am ergreifendsten offenbarte in der großartigen Fünften von Mahler unter Papst; so gedeiht eine vorbildliche Bereitschaft auch für Kammer-Aufgaben, wie am schlagendsten der Strawinsky-Hindemith-Abend der I. G. N. M. unter Richter erwies; so sammelt sich zufolge Eugen Papsts Energie und Vielseitigkeit eine Reihe von Philharmonie-, Singakademie- und Lehrergesangs-Aufführungen mit Neuestem, Radikalem und auch Abseitigem jeder Gattung; so zeigt zufolge Sittards Unternehmungsgeist das Chorgesicht der Gegenwart sich in seinen Polen (Uraufführungen von Honegger bis Kaminski, von Windsperger bis zu Ermatinger); so hört man bei Gustav Knak gänzlich im Sinne höchster Sachlichkeit verinnerlichte Schütz-Aufführungen; und der Nachwuchs der Schaffenden (Barthe, Berthold Goldschmidt, Gerhard Maass, Ingolf Marcus, Günther Plappert, Helmuth Paulsen, um nur einige Namen außer den bereits erprobten wie Müller-Hartmann, Ilse Fromm-Michaels, Scheffler, Roters, Dr. Hartmann, Erdlen, Sthamer zu nennen) entspricht in der Qualität derjenigen der Nachschaffenden (das fabelhafte junge Schneider-Quartett).

Keineswegs mit Ansprüchen auf endgültige Vollständigkeit, nur ein Querschnitt mit zwangläufiger Berührung der lebenswichtigen Fragen, ist dieser Streifzug, ob er mißverstanden oder bejaht wird, gültig nur für das Eine: für die Notwendigkeit der Wechselwirkung Neu-Alt, Fortschritt-Tradition, Radikal-Besinnlich. Die Zukunftsmöglichkeiten aus solcher Wechselwirkung sind hier in Hamburg durchaus hoffnungsvoll.

Melosberichte

Neue Musik in Nürnberg

Seiner soziologischen Struktur nach ist Nürnberg für neue Musik schwer zugänglich. Der Franke liebt das Althergebrachte und klebt gerne an der Vergangenheit. Neuerungen tritt er mit eisiger Reserve entgegen. Trotzdem hat neue Musik im Laufe der letzten Jahre in der Meistersingerstadt Eingang gefunden, und besonders im letzten Winter wurde eine große Bresche in das traditionsmäßige Musizieren geschlagen.

Wenn auch die Oper aus Sparsamkeitsgründen sich in der Hauptsache mit den üblichen Repertoirewerken befassen muß, ließ der erste Kapellmeister *Bertil Wetzelsberger* keine Gelegenheit vorübergehen, ohne wenigstens mit den Hauptwerken der Gegenwartsproduktion bekannt zu machen. Fast alle Opern Hindemiths, angefangen mit dem kleinen Sketch „Hin und zurück" bis über „Cardillac" zu „Neues vom Tage" waren zu hören, Strawinsky lernte man im „Feuervogel" und in der „Geschichte vom Soldaten" kennen. Freilich brachten die Nürnberger dieser Arbeit nicht immer das nötige Verständnis und Interesse entgegen.

Besser lagen die Verhältnisse im Konzertbetrieb. Führend sind hier die großen Veranstaltungen des Philharmonischen Vereins, in welchen *Bertil Wetzelsberger* und *Issai Dobrowen* mit den neuesten Werken erschienen. Zeitgenössische Kammermusik bietet der Privatmusikverein in einigen seiner Abonnementskonzerte. Selbst der Verein für Klassischen Chorgesang verließ unter seinem jugendlichen Dirigenten *Karl Demmer* der Gewohnheit träge Gleise und erprobte sich an der imposanten Psalmensymphonie von Strawinsky. Moderne Chöre trifft man in den verschiedensten Vereinigungen an. Waldemar Klinks Kammerchor, Willy Esche mit seinem gleichnamigen Vokalkörper setzen sich gerne und mit Erfolg für neue Werke ein, zumal es unter den fränkischen Tonsetzern auf diesem Gebiete manche beachtliche Namen gibt. Armin Knab, Karl Schadewitz, dann vor allem der Nürnberger Max Gebhard, dessen kleine Passionsmusik in der vorosterlichen Zeit allenthalben Aufsehen und Interesse erweckte, werden geflegt. Aber all diese Veranstaltungen bleiben mehr oder weniger doch vereinzelt und sind zu sehr von Zufälligkeiten und allerlei Umständen abhängig.

Eine systematische Pflege neuer Musik kennt Nürnberg erst seit dem Augenblick, als sich der junge Kapellmeister *Adalbert Kalix* mit vorbildlicher Begeisterung des Gegenwartsschaffens annahm und eine eigene Vereinigung zu diesem Zweck gründete. Heute, nach wenigen Monaten kennt jeder die Buchstaben *KZM* (= Kammerkonzerte Zeitgenössischer Musik). Eine stattliche Hörerzahl hat sich um dieses Unternehmen geschart, sodaß es Kalix wagen konnte, auch größere Orchesterwerke zur Aufführung zu bringen. In logischer Folge soll hier der Hörer an die neue Musik herangeführt und für sie gewonnen werden. Einführungsvorträge, die der Nürnberger Musikkritiker *Wilhelm Matthes* hielt, erteilten Aufschluß über das Werden und Wesen der neuen Musik. Alois Haba sprach an dem von August Förster konstruierten Viertelton-Harmonium über sein neues System und fand dabei viel Anklang.

Die stärksten Anregungen gingen aber von den Konzerten selbst aus. Sie brachten Werke von Toch, Höller, Rathaus, Finke, Jarnach, S. W. Müller und Raphael, selbstverständlich auch von Hindemith. Der Besuch der einzelnen Veranstaltungen war gut, sodaß der Unternehmer sich ermutigt fühlt, auch weiterhin in diesem Sinne zu arbeiten. Ein Nürnberger Komponisten-Abend und „Moderne Lyrik in Wort und Ton" sind für den Sommer vorgesehen.

Fritz Jahn

Schweizerisches Tonkünstlerfest

An der 33. Tagung des *Schweiz. Tonkünstlervereins in Vevey* kamen in zwei Kammermusikkonzerten die Werke von elf Lebenden und zwei kürzlich Verstorbenen zur Aufführung. Sieht man vom unpersönlichen Quintett für Klavier und

Streicher, 1907, aus der Nachfolge Francks von *Fritz Bach* und den tiefempfundenen „Geistlichen Liedern“ von *Walter Courvoisier* – herrlich Ilona Durigo! – ab, so ergab sich ein Querschnitt durch das Musizieren unserer jüngsten Generation. Vielversprechend zwei neue Namen: *Hans Joachim Schäuble* (Streichquartett) zeigt einen erfindungsreichen, im noch unausgeglichenen Finale an Reger erinnernden Kontrapunkt mit einem Largo, das aufhorchen läßt. *Rudolf Wittelsbachs* Quartett für Klarinette, Trompete, Fagott und Klavier besitzt einen schmissigen, dynamisch gedrängten 1. Satz aus dem Geiste Hindemiths, fällt im Adagio in romantische Klangseligkeit zurück und bricht witzig ab. Handwerkliche Meisterschaft bekundet *Conrad Beck* in den großartig abgerundeten „Klavierstücken“, die in der unerbittlichen Logik der thematischen Durchführung mit Bachs Inventionen verwandt sind. *Walter Frey* war ihr vollendeter Vermittler.

Weit weniger markant und fortschrittlich sind die beiden Genfer *Jean Binet* (Streichquartett) und *Roger Vuataz* (Cellosonate). Sieben knappe, trefflich kontrastierte Improvisationen für Cello – (Fr. Hindermann!) – und Klavier bindet *Walter Lang* zu einer Suite. Rückwärts weisen *Luc Balmer*, dessen „Belcanto“-Variationen für Streichquartett auf einem Beethoventhema ruhen, und *Werner Wehrli* mit einem echt empfundenen Liederzyklus „Neues Hoffen“, während der Waadtländer *François Demierre* mit zwei Melodien in der französischen Nachromantik verankert ist.

Neue Möglichkeiten für die zahlreich erschienenen Musiker erschloß ein Gartenkonzert der „Lyre de Vevey“, Leitung: Novi, mit Blechmusiken von *Ansermet, Piantoni, Suter* und *Doret.* Das malerische Städtchen am Genfersee empfing die Gäste in großzügiger Weise. Aufnahme und Durchführung des Festes hatten Form.

Willy Tappolet.

Jubiläum mit Laienmusik

Die württembergische Hochschule für Musik in Stuttgart feiert ihr 75-jähriges Bestehen. Vor den offiziellen Feiern mit vier Festkonzerten stand ein beachtsamer Auftakt: eine Musikpädagogische Studienwoche mit chorischer und instrumentaler Laienmusik, die das Musiklehrerseminar unter der Leitung von Paul Fr. Scherber veranstaltete. Die praktische Arbeit mit den Teilnehmern leitete Carl Orff; damit war der Woche Leben und Gesicht gegeben. Viel praktische Arbeit, wenige – aber bedeutsame – Referate und keine Konzerte, das waren die äußeren Kennzeichen der Studienwoche. Auch die Aufführung seiner Werfelkantaten nannte Orff einen „öffentlichen Versuchsabend“ um jeden Konzertcharakter zu vermeiden; ebenso waren die angegliederten Uraufführungen zu werten, die neue Laienmusik zur Diskussion stellten.

Nach einer Triosonate von Porpora, die anstelle einer leider abgesagten „Spielmusik“ von Paul Groß trat, kam am ersten Abend *Hermann Reutters* Kantate *„Der glückliche Bauer“* unter der Leitung von H. Holle zur Uraufführung; trotzdem das Werk in nicht ganz partiturgetreuer Chorbesetzung erklang, hinterließ es – zumal in den letzten Teilen – im „Lied um Regen“ und im bekannten „Abendlied“ starke Eindrücke. Leicht ausführbare, meist ostinate Instrumentalbegleitflächen stützen die schlichten Chorsätze nach Claudius-Texten, in die eine lustige Kirmesmusik belebende Abwechslung bringt. *Hans Brehme* hatte eine „Kleine Kantate“ für Kinderchor, Blockflöten, Violinen, 2 Klaviere und Schlagwerk geschrieben, die alte Kinderreime mit Texten von Morgenstern verband. Unter *Scherbers* Leitung kam das Werk durch die Übungsschule des Musiklehrerseminars zur Uraufführung; Kinder spielten und sangen, ohne allerdings immer zu überzeugen, daß die häufig kurzatmige Melodik mit langen Pausen ihrem Musiziertrieb ganz entspräche. Ein Lehrstück *„Der weiße Storch“* für Kinder- und gemischten Chor, Sprecher und Publikum, mit Instrumenten, von *Helmuth Bornefeld* blieb bei allem Streben nach starkem Ausdruck und einfachen Ausdrucksmitteln zu oft in direkter Abhängigkeit von Weills Dreigroschenoper stecken; allerdings erhebt sich hier die Frage, ob dies bei der Bestimmung des Werkes für einen bestimmten musizierenden Kreis und

eine bestimmte Gelegenheit – Schaden verursacht, ob Laienmusiken, wie Brehmes und Bornefelds Werke, ihren Zweck nicht auch ohne den Hinweis auf lange Geltung erfüllen.

„Klingende Ausstellungen“ machten mit neuer Instrumentalmusik bekannt. Neue Spielmusik für Streicher von Hindemith, Seiber, Kadosa und Bartók wechselte mit neuer Klaviermusik von Reutter, Toch, Hindemith, Casella, Finke, Bartók, Petyrek und Strawinsky. Der Musikunterricht kam zu Wort: die Musizierstunde der höheren Schule, der Volksschule und im Privatmusikunterricht standen kontrastierend – und gerade darum lehrreich gegenüber. Die Jugendmusikbewegung brachte durch zwei Stuttgarter Singkreise chorische Laienmusiken von Marx, Weber, Knorr, Crusius und Kaminski. Drei Referate gaben die Richtlinien; Scherber, deutete die Beziehungen zwischen „Hochschule und Laienmusik“. In musiksoziologischer Untersuchung zeichnete Eberhard Preußner „Die Stellung des Laien in der Musik“, sein Werden und seine Aufgabe in unserer Zeit und unserer Gesellschaft. Die praktische Laienbildung behandelte Carl Orff: „Elementare Musikübung, Improvisation und Laienschulung“. Genau wie in seinen Übungsstunden mit Schlagzeugorchester, in seinen Improvisationen mit Chor, Blockflöten und Schlagwerk bewies er die starke vitale Kraft einer elementaren Musikübung, die vom Rhythmischen ausgeht und improvisatorisch – schöpferische Kräfte im Schüler wie im Laien erweckt. Wie belebend und aktivierend diese elementare Musikübung sich auswirkt, zeigte die Schlußaufführung, in der *Orffs* Kantate *„Fremde sind wir“* für Chor, Violinen und Kontrabässe, sowie seine Kantate *„Veni creator spiritus“* für Chor, drei Klaviere und Schlagzeug, die durch Teilnehmer der Woche musiziert wurden.

Es mag als Symbol gewertet werden, daß der 75. Geburtstag der Hochschule mit einer Studienwoche für neue Laienmusik eröffnet wird. Nicht nur Symbol ist das tatsächliche Ergebnis: eine Arbeitswoche, die trotz bewußter Abkehr vom Fertigen und Konzertfähigen die elementaren Wurzeln selbstschöpferischer Aktivität im Musizieren klarlegte, sodaß Laien und Lehrer nicht nur für bedeutsame Anregung, sondern für bestimmende Erkenntnis und — was wichtiger ist — für überzeugende Erlebnisse dankten.

Ernst Laaff

Neuerscheinungen

Wir bringen in dieser ständig wiederkehrenden Rubrik ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine erste Auswahl aus den musikalischen und musikliterarischen Neuerscheinungen. Wir behalten uns vor, auf einzelne der hier erwähnten Werke noch ausführlicher einzugehen.

Neue Musik

Igor Strawinsky, Berceuse aus dem Ballett „Der Feuervogel“ für Violine und Klavier bearbeitet von I. Strawinsky und S. Dushkin. *Schott, Mainz*

Wolfgang Fortner, Konzert für Orgel und Streichorchester: Präludium – Passacaglia – Fuge. *Schott, Mainz*

Arthur Willner, Skizzen, op. 60, für Klavier. *Universal-Edition, Wien*

Ignaz Friedman, Wiener Tänze, nach Motiven von Eduard Gärtner, für Klavier gesetzt. *Universal-Edition, Wien*

Hanns Schindler, Sonate für Oboe und Orgel, op. 38. Veröffentlichung des Oboistenbundes 1932. *Merseburger, Leipzig*

August Kühnel, Sonate Nr. 8 A-dur für Viola da Gamba und Cembalo (Döbereiner). *Schott, Mainz*

Walter Niemann, Tafelmusik für Klavier, op. 125: 1. Intrada, 2. Pavane, 3. Inventione fugata, 4. Allemande, 5. Courante, 6. Sarabande, 7. Rigaudon, 8. Menuett, 9. Gigue. *Kahnt, Leipzig*

Max Trapp, Divertimento für Kammerorchester (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Tuba, Pauke und Streicher), op. 27. (Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe.) *Eulenburg, Leipzig*

Paul Graener, Sinfonia breve, op. 96. (Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe.) *Eulenburg, Leipzig*

Sigfrid Walther Müller, Sechs Kinderstücke im Umfang von fünf Tönen für Klavier zu vier Händen, op. 35 Nr. 3: 1. Am Morgen, 2. Alte Uhr, 3. Haschen, 4. Märchen, 5. Marsch, 6. Wiegenlied. – Weihnachtsmusik, Kleines Konzert (G-dur) für Holzbläser, Streicher und Klavier, op. 38 b. *Breitkopf & Härtel, Leipzig*

Friedrich Welter, Suite in Form von Variationen (in 3 Sätzen) für Klavier zweihändig, Werk 10. Aufführungsdauer 28 Minuten.
Selbstverlag des Autors, Berlin-Zehlendorf-M., Holzweg 39

Hermann Schroeder, Kleine Präludien und Intermezzi, op. 9, für Orgel. *Schott, Mainz*

Ausland

Joaquin Turina, Zirkus, Suite für Klavier. *Schott, Mainz*

Werner Wehrli, Suite für Flöte und Klavier, op. 16. *Hug & Co. Leipzig u. Zürich*

László Lajtha, III. Streichquartett op. 11, für zwei Violinen, Viola, Violoncello. *Universal-Edition, Wien*

László Lajtha, Sonatine, für Violine und Klavier. *Edition Leduc, Paris*

B. Martinu, Partita für Streichorchester. *Schott, Mainz*

Karol Szymanowski, Chanson polonaise (Polnische Volksweise) für Violine und Klavier, bearbeitet von Paul Kochanski.
– Danse paysanne (Bauerntanz) aus „Harnasie" für Violine und Klavier bearbeitet von Paul Kochanski.
– Streichquartett op. 56 für zwei Violinen, Bratsche und Violoncello. *Universal-Edition, Wien*

Zdenko Fibich, Album II, Auswahl leichter Originalkompositionen für Klavier, revidiert und bezeichnet von R. Kurzova.
– Sonatina für Klavier d-moll. *Urbánek a Synové, Prag*

Manuel de Falla, Soneto a Córdoba de Luis de Góngora für eine Singstimme und Klavier. *Oxford University Press, London*

Andrée Rochat, Sonate für Klavier und Violine. *Hug & Co., Zürich u. Leipzig*

Constantin C. Nottara, Suite en cinque parties, Piano solo. *Universal-Edition, Wien*

Claude Debussy, Deux melodies für Singstimme und Klavier (1882) (Texte französ., deutsch, engl.): 1. Rondeau, 2. Zéphyr.
– Danse bohémienne (1881) für Klavier. *Schott, Mainz*

A. Glazounow, Sérenade espagnole für Klavier und Violine bearbeitet von Fritz Kreisler. *Schott, Mainz*

Aug. de Boeck, Compositions pour Violon ou Alto et Piano: 1. Deux Esquisse (Violon et Alto), 2. Fantasie (Alto). *Schott, Brüssel*

P. J. M. Plum, Pièce funèbre, für große Orgel. *Schott, Brüssel*

J. Jongen, Jeux de nymphe (1929) für Klavier. *Schott, Brüssel*

Tibor Harsanyi, Concertstück für Klavier und Orchester. *Senart, Paris*

Lazare Saminsky, Litanies des Femmes für Singstimme und Kammerorchester. Text von Alice Hunt. *Senart, Paris*

Louis Cortese. Heures d'Eté für Gesang und Klavier. Text von Albert Samain. *Senart, Paris*

Charles Dodane, Conte chevaleresque du moyen age, Sonate pour piano, op. 4. *Senart, Paris*

Ponce-Segovia, Variations sur "Folia de Espana" et Fugue für Gitarre. *Schott, Mainz*

Torroba-Segovia, Pièces caracteristiques für Gitarre, zwei Hefte. *Schott, Mainz*

Necil Kâzim, Allegro feroce, für Saxophon und Klavier. *Universal-Edition, Wien*

Giorgio Federico Ghedini, Bizzarria, für Violine und Klavier. *Universal-Edition, Wien*

Vokalmusik

Hanns Jelinek, Drei Chansons; 1. Monolog des Blinden, 2. Fantasie von Übermorgen, 3. Maskenball im Hochgebirge; für Gesang und Klavier. *Universal-Edition, Wien*

Die Spaziergänge, Ballade aus dem Tonfilm „Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?", Buch von Bert Brecht und Ernst Ottwalt, Musik von Hanns Eisler, op. 27, No. 2, Gesang und Klavier. *Universal-Edition, Wien*

Sigfrid Walther Müller, Vier lustige Lieder, aus „Des Knaben Wunderhorn" für vierstimmigen Männerchor, op. 40; Heft I: 1. Trinklied, 2. Lohn der Eitelkeit; Heft II: 3. Selbstgefühl, 4. Fuge. *Breitkopf & Härtel, Leipzig*

Edmund Nick, Acht Lieder für eine Singstimme und Klavier: 1. Märchen *(Arno Holz)*, 2. Ich wollt', ein Lied von mir *(Carl Bulcke)*, 3. Ihr *(Hermann Uelzen)*, 4. Wiegenlied *(Wilh. Raabe)*, 5. Weine nur, weine mein Herz *(Otto Henke)*, 6. Gang bei Nacht *(Herm. Hesse)*, 7. Ueber Tod und Schicksal *(Paul Heyse)*, 8. Trost *(Theod. Storm)*. *Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler A.-G., Mainz*

Hans Petsch, Pfälzische Volkslieder, Chorvariationen für vierstimmigen Männerchor a cappella: 1. Der lustige Spötter, 2. Mein Mädchen, 3. Was der Mensch braucht *Schott, Mainz*

Karl Schäfer, Sieben Kinderlieder, nach Versen von Elisabeth Dauthendey, op. 22, Gesang und Klavier. *Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler A.-G., Mainz*

Wilhelm Rettich, Der Schäfer (Goethe), für dreist. Männerchor und Englisch Horn (oder Klarinette), op. 28. *Schott, Mainz*

Franz Willms, Christus, Licht der Welt (Romano Guardini). Vierstimmigen gem. Chor a cappella. *Schott, Mainz*

Ludwig Weber, Liebe (Paul Kastner) für siebenst. gemischten Chor mit Orgel ad. lib.
– Herr Christe! (Gustav Schüler) für vierstimmigen gemischten Chor a cappella. *Schott, Mainz*

Neuerscheinungen

Hermann Schroeder, Tantum ergo (Das rheinische Tantum ergo) für einstimmigen Chor mit Orgel oder Blasorchester. *Schott, Mainz*

Chorgesangbuch für vierstimmigen gemischten Chor von Bernhard Henking. Auswahl von 223 Liedern des Gesangbuches für die Provinz Sachsen und Anhalt. *Merseburger, Leipzig*

Paul Graener, Männerchöre:
- op. 86 Die Gesellenwoche.
- op. 87 Deutsche Kantate: 1. Im Himmelreich ein Haus steht, 2. Wurzeln des Waldes, 3. Herr, erbarm Dich unser, 4. Choral: O Herre Gott, 5. Er ist gewaltig und stark.
- op. 89 „Suite a cappella" für dreist. Männerchor nach Versen aus „Des Knaben Wunderhorn: 1. Herzlich tut mich verlangen, 2. Gute Nacht, Frau Nachtigall in dem Tal, 3. Wenn du zu meinem Schätzel kommst.
- Ruhe! Nun steht die Nacht im Lande (R. J. Lang)
- Zwei Volksliedbearbeitungen: 1. Wenn alle Brünnlein fließen, 2. Ich ging in einer Nacht. *Eulenburg, Leipzig*

J. Gatter, Drei Männerchöre a cappella op. 58: 1. Glück: Alle hat es uns genarrt (Sergel-Langer), 2. Unterwegs: Der Wind geht über die Felder (M. E. delle Grazie), 3. Straßenlied: Es liegt etwas auf den Straßen (v. Münchhausen).
- Zwei dreistimmige Männerchöre, op. 62, mit Sopran und Horn: 1. Wächterlied: Wach auf, wach auf (16. Jahrh.), 2. Die niederländischen Grasmädchen: Die niederländischen Grasmägdelein (Tanzlied a. d. 16. Jahrh.). *Eulenburg, Leipzig*

Musikerziehung

Paul Dessau, Kinderkantate (1932) für Kinderchor und einzelne Stimmen mit Klavier und Kammerorchester. Zeitdauer ca. 30 Minuten. *Bote & Bock, Berlin*

Walter Rein, Kleine Spielmusik zu dreien: Marsch, Lustiges Stück, Geschrittener Tanz, Stück mit Schlagzeug, Feierliches Stück, Kehraus. *Vieweg, Berlin-Lichterfelde*
Aus dem Vorwort: Die Spielmusik ist für den Laien gedacht: Sie ist in solistischer und chorischer Besetzung ausführbar. Drei reale Stimmen sind zu besetzen. Durch welche Instrumente das geschieht und in welcher Weise die Besetzung durchgeführt wird, bleibt den Ausführenden überlassen.

Baresel-Gebhardt, Die neue Klaviervirtuosität, Jazz-Klavierschule. *Wilh. Zimmermann, Leipzig*

Paul Kadosa, Bauernfiedel, sieben Stücke in der ersten Lage für Violine und Klavier, op. 16f. *Schott, Mainz*

Musik für Blockflöten herausgegeben von Waldemar Woehl, Ergänzungsheft zu Heft 3 enthaltend eine Generalbaßbegleitung für Tasteninstrumente zu 20 der darin enthaltenen Duette. *Nagel, Hannover*

Frieda Loebenstein, Das Klavier im Spiel der Kleinsten, Heft 5 der Reihe „Praktische Musik in Kindergarten und Hort", im Auftrage des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht herausgegeben von Thea Dispeker. *Limpert, Dresden*
Aus dem Vorwort: In der vorliegenden Schrift wurde nun der Versuch unternommen, das Klavier des kleinen Kindes in seine eigenste Spielwelt, in seine Beschäftigungsspiele hineinzunehmen. Das Klavier wird wirklich Spielzeug für die Kinder. Das Kind erfährt, daß alles, was es tut und hervorbringt, auch auf dem Klavier getan und hervorgebracht werden kann. Nur daß dort alles Klang wird. So wird die Tastatur des Klaviers für die Kinder ein Tummelplatz, auf dem alle wirklichen und erdachten Gestalten sich bewegen und noch dazu klingen.

Billy Mayerl, Spezial-Methode für das moderne Klavierspiel, herausgegeben von Paul Schramm: I. Teil: Lektion 1–6, II. Teil: Vorgeschrittene Übungen und praktische Beispiele. *Alberti, Berlin (Mitvertrieb: Schott, Mainz)*

Gerh. F. Wehle, Die Orgel-Improvisation. Die technischen Grundlagen zur Improvisation im Orgelsatz. *J. J. Weber, Leipzig*
Aus dem Vorwort; . . . Das vorliegende Werk ist bestrebt, den Organisten Fingerzeige zu geben, wie er seine Orgelimprovisation aus der niederen Basis der sogenannten „ledernen Organistenvorspiele" zu künstlerischer Höhe emporentwickeln kann. Der hier eingeschlagene Weg weicht von allen bisherigen Versuchen, die Improvisation zu lehren, insofern ab, als er nicht vom Akkord (bezifferten Baß!), der Kadenz oder der Periode ausgeht und diese mit Inhalt füllen läßt, sondern die Melodie als Ausgangspunkt nimmt. . . .

Albrecht Thausing, Lage und Aufgabe der Gesangspädagogik. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

J. Stutschewsky, Das Violoncellspiel, Neue systematische Schule vom Anfang bis zur Vollendung, Band II in 2 Heften. *Schott, Mainz*

Ernst August Friese, Neuzeitliche Studien für Trompete zur Vorbereitung für moderne und atonale Musik. *Merseburger, Leipzig*

Frieda Loebenstein, Klavierpädagogik. In der Musikpädagogischen Bibliothek, herausgegeben von Leo Kestenberg. *Quelle & Meyer, Leipzig*
Wir werden auf dieses Werk in kurzer Zeit ausführlicher zurückkommen.

Hugo Kauder, Entwurf einer neuen Melodie- und Harmonielehre. *Universal-Edition, Wien*

Richard Stöhr, Fragen und Aufgaben aus der Harmonielehre. *Universal-Edition, Wien*

Herbert Eimert, Musikalische Formstrukturen im 17. und 18. Jahrhundert. Versuch einer Formbeschreibung. *Filser, Augsburg*

Heinrich Martens, Musikalische Formen in historischen Reihen. Spiel- und Singmusik für den Musikunterricht und das häusliche Musizieren: XI. Band: Das Melodram. *Vieweg, Berlin-Lichterfelde*

Neuausgaben alter Musik

Liber organi, Altfranzösische Orgelmeister. Aus den „Archives des maîtres de l'orgue" von Guilmant-Pirro ausgewählt und für den praktischen Gebrauch bezeichnet von Ernst Kaller, Band I und II. *Schott, Mainz*
Aus dem Vorwort; Richtlinien für die vorliegende Sammlung waren: eine Auswahl aus den liturgisch orientierten Orgelwerken zu treffen und außerdem Studienmaterial für den anfangenden und fortgeschrittenen Orgelspieler zu schaffen. Der Formenreichtum dieser Musik soll auch zur Vorlage für Improvisationen dienen.

Johannes Lupi, Zehn weltliche Lieder zu 4 Stimmen, herausgegeben von Hans Albrecht; in: „Das Chorwerk“ von F. Blume.
Kallmeyer, Wolfenbüttel

Aus dem Vorwort: In den zehn Chansons dieses Heftes erweist sich Lupi als ein Meister, der die ganze Liebenswürdigkeit der französischen Kleinkunst, wie sie uns etwa in den Jahren 1530—1540 in schönster Blüte entgegen tritt, mitbringt. Die Liedchen sind amüsant und gutklingend. Sie sind keineswegs mit den Werten erfüllt, die nur die Substanz einer großen Persönlichkeit hergibt (Josquin), aber sie finden doch auch feinsinnige und ausdrucksvolle Töne. Im übrigen sind sie ihrer Liedmäßigkeit wegen gut singbar.

Henry Purcell, Pavane und Chaconne für drei Violinen und Baß (Herbert Just). *Schott, Mainz*

Henry Purcell, Fünf geistliche Chöre zu 4-6 Stimmen: 1. Te Deum laudamus, 2. Magnificat, 3. Nunc dimittis, 4. Save me, o God, 5. Lord, how long wilt Thou be angry; herausgegeben von Friedrich Blume. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Zweiundzwanzig altdeutsche Tanzsätze von Valentin Hausmann, Melchior Franck, Johann Staden und Georg Vintz, für vier Instrumentalstimmen, herausgegeben von Rudolf Steglich.
Nagel, Hannover

Aus dem Vorwort: . . . Zu solcher innerlichen Freude am geselligen Musizieren guter Leute möchte auch diese Sammlung alter deutscher Tanzstücke „alliieren“. Sie enthält Gebrauchsmusik des deutschen Bürgertums von der Wende zum 17. Jahrhundert bis in die schwere und dennoch, wie jene Vorrede bezeugt, musikfreudige Zeit des Dreißigjährigen Krieges. ... Man kommt diesen Tanzsätzen weder mit romantisch gefühlvoller Nuancierung bei noch mit sachlich ausgeprägter Akzentuierung. Sie sind nur lebendig zu machen aus dem Grundgefühl eines mächtigen Bewegungsstromes, der den ganzen Menschen und sein Musizieren trägt und stetig erfüllt, auch in dem unscheinbarsten Tone in jedem Augenblick ohne Nachlassen stets gegenwärtig.

Deutsche Trutz- und Trostlieder. Eine Chorliedersammlung zur Aufrüttelung und zum Aufbau des deutschen Volkes, herausgegeben von Herm. Grabner.

1. Goethe: Gewohnt, getan, für Männerchor, Tonsatz von Herm. Grabner.
2. C. v. Hutten: Ich hab's gewagt, für Männerchor, Tonsatz von Joh. Fritzsche.
3. Erich Kühn: Säemann Deutschland. Eine Hymne für gemischten Chor. Tonsatz von H. F. Schaub.
4. Ludwig Finckh: Deutschland. Madrigal für Männerchor, op. 41². Tonsatz von Karl Hasse.

Merseburger, Leipzig

Johann Theile - Christoph Bernhard, Zwei Kurzmessen. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Aus dem Vorwort: . . . Ein Hauptvertreter dieser archaisierenden Richtung, die ohne Zweifel durch den kontrapunktischen Altersstil H. Schützens beeinflußt, unter Umständen mitbedingt war, ist der zu dem engeren Schütz-Kreis gehörige „Vater der Kontrapunktisten“ Joh. Theile (1646—1724) . . . Die vorliegende Missa brevis scheint . . . aus dem Jahre 1690 zu stammen, was um so glaubwürdiger ist, als sie auch stilistisch die Mitte hält zwischen den beiden großen Messenwerken Theiles . . .
In Verbindung mit Theiles umfangreichem Werk, das den Typus der freien kontrapunktischen Missa des späten 17. Jahrhunderts vortrefflich ausprägt, wird hier noch eine wesentlich kürzere „Liedmesse“ des nicht minder berühmten Schützschülers Christoph Bernhard (1627—1692) veröffentlicht. Die Melodie des Taufliedes „Christ unser Herr zum Jordan kam“ liegt der Komposition in motettischer Verarbeitung zugrunde und bestimmt durch ihre immanente Gliederung den Aufbau der beiden Meßsätze. . . .

J. S. Bach, Die sechs Partiten für Klavier, herausgegeben von August Schmid-Lindner, Heft 1 u. 2.
Universal-Edition, Wien

Wilhelm Friedemann Bach, Sämtliche Klaviersonaten, Heft 2: Nr. 4–6, herausgegeben von Friedrich Blume.
Nagel, Hannover

Bernardo Pasquini, Sonate d-moll für zwei Klaviere (Cembali), in Originalgestalt und Bearbeitung herausgegeben von Werner Danckert.
Bärenreiterverlag, Kassel

C. Phil. Em. Bach, Sinfonie No. 3 für vierstimmiges Streichorchester und Cembalo, herausgegeben von Ernst Fritz Schmid.
Nagel, Hannover

C. F. Zelter, Laßt fahren hin das Allzuflüchtige, Dichtung von Goethe, für gemischten Chor und Soloquartett (oder kleinen Chor); gesungen bei Goethes Bestattung in der Fürstengruft. Herausgegeben von Heinrich Martens.
Vieweg, Berlin-Lichterfelde

Carl Friedrich Zelter, Fünfzig Lieder: 32 Lieder nach Gedichten von Goethe und 18 Lieder nach Worten verschiedener Dichter, für eine Singstimme und Klavier, ausgewählt und mit Unterstützung der Goethe-Gesellschaft herausgegeben von Ludwig Landshoff. *Schott, Mainz*

Aus dem Vorwort: „Deine Kompositionen fühle ich sogleich mit meinen Liedern identisch, die Musik nimmt nur, wie ein einströmendes Gas, den Luftballon mit in die Höhe. Bei anderen Komponisten muß ich erst aufmerken, wie sie das Lied genommen, was sie daraus gemacht haben.“ (Goethe an Zelter).

Hoh. Rud. Zumsteeg, Kleine Balladen und Lieder in Auswahl herausgegeben von Fritz Jöde.
Nagel, Hannover

Aus dem Vorwort: Auf meine Reichardt- und Zelterauswahl lasse ich hier nun eine Zumsteegauswahl folgen, und zwar eigentlich nicht deswegen, um die Schuld einer Nachkommenschaft an diesem ersten wirklichen Balladenkomponisten wieder gutmachen zu helfen, sondern ganz einfach, um allen denen, die am Klavier, am Cembalo und am Clavichord singen, ein köstliches Gut, das der Vergessenheit anheimfiel, wiederzureichen. . . . Wer die Sinne liebt und wer Dichtung und Malerei gern hat, findet bei Zumsteeg eine Welt, die er sich zu seiner Freude erschließen wird.

Joseph Haydn, Konzert in G-dur für Cembalo oder Pianoforte mit Begleitung von Streichern und Bläsern ad lib., herausgegeben von Kurt Schubert.
Nagel, Hannover

W. A. Mozart, Sonaten und Variationen für Violine und Klavier, Neurevision von Bernhard Paumgartner, Bezeichnung der Violinstimme von Theodor Müller.
Universal-Edition, Wien

Aus dem Vorwort: Die vorliegende Neuausgabe ist für den praktischen Gebrauch bestimmt. Erfahrungsmäßige Erkenntnis, daß jeder subjektive Redaktionsehrgeiz nichts anderes als eine bedauerliche Trübung des wunderbar lebendigen Originales zu erreichen imstande ist, bewog zu dem Versuche, den Schutt wohlmeinender Bearbeitungen von mehr als einem Jahrhundert energisch hinwegzuräumen. Die unmittelbare Frische der Handschrift Mozarts möge wieder zu den Musikern sprechen.

Neuerscheinungen

W. A. Mozart, Die Wiener Sonatinen, für 2 Violinen (Max Kaempfert).
- Rondo (Haffner-Serenade), für Violoncello und Piano (Stutschewsky).
- Die Mailänder Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncello: Nr. 1 A-dur, Nr. 2 B-dur, Nr. 3 C-dur, Nr. 4 Es-dur (Heinrich Wollheim). *Schott, Mainz*

Bücher und Schriften

Erich Roeder, Felix Draeseke, der Lebens- und Leidensweg eines deuschen Meisters. Umfassende Darstellung seines Entwicklungsganges unter Berücksichtigung der Familiengeschichte, des Schaffens und des zeitgenössischen Musiklebens.
Limpert, Dresden

Werner Danckert, Ursymbole melodischer Gestaltung, Beiträge zur Typologie der Personalstile aus sechs Jahrhunderten der abendländischen Musikgeschichte. *Bärenreiterverlag, Kassel*
Der Verfasser geht auf dem Wege weiter, den für die Musikwissenschaft nach dem Vorbild der allgemeinen Typenlehre von Rutz und Sievers G. Becking beschritten hat. Die von Becking für den Rhythmus geleistete Arbeit wird von Danckert nach der Richtung des Melodischen hin ausgebaut. Dies geschieht in einer Grundlegung. die von der Person des Künstlers auf den Typus übergreift, während die dann folgende Anwendung nicht nur die Persönlichkeiten der neueren Musikgeschichte, sondern auch Musiker wie Machault oder Dufay untersucht, die überhaupt nur von dieser Perspektive aus wichtige Arbeit noch in größerem Zusammenhang zurückkommen.

Siegfried Günther, Die musikalische Form in der Erziehung II, in: Beiträge zur Schulmusik, herausgegeben von H. Martens und R. Münnich.
Schauenburg, Lahr (Baden)
Der zweite Teil der ausgezeichneten, vor allem für den Schulgebrauch bestimmten Arbeit beginnt mit den homophonen Formen, gibt dann psychologische Grundlagen für das Verhältnis des Jugendlichen zur musikalischen Form und begrenzt in einem Ausblick die methodischen Möglichkeiten der Musikpädagogik vom Ausgangspunkt der Aktivierung des Lernenden.

Ernst Ulrich, Studien zur deutschen Generalbaßpraxis in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Seminars der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, herausgegeben von K. G. Fellerer.
Bärenreiterverlag, Kassel

Hans Kayser, Der hörende Mensch, Elemente eines akustischen Weltbildes (Text und Tafeln).
Lambert Schneider, Berlin
Wir kommen auf dieses Werk noch zurück.

Siegfried F. Nadel, Ferruccio Busoni.
Breitkopf & Härtel, Leipzig

Carl Friedrich Zelters Darstellungen seines Lebens. Zum ersten Male vollständig nach den Handschriften herausgegeb. von Joh. Wolfg. Schottländer. in: Schriften der Goethe-Gesellschaft, herausgegeben von Julius Petersen und Julius Wahle.
Goethe-Gesellschaft, Weimar

Ernst Mohr, Die Allemande, eine Untersuchung ihrer Entwicklung von den Anfängen bis zu Bach und Händel. Herausgegeben von der Stiftung von Schnyder V. Wartensee, Zürich, mit Ergänzungsband: 82 vollständig mitgeteilte Allemanden.
Hug & Co., Zürich und Leipzig
Aus dem Vorwort: Die Geschichte der Allemande als Thema einer größeren Abhandlung zu wählen, erscheint vielleicht merkwürdig. Doch zeigt sich bald, daß sich innerhalb der Entwicklung dieses Tanzes das ganze musikalische Geschehen zweier Jahrhunderte widerspiegelt Grund genug also, dieser kleinen Form nachzuspüren, die in den Werken eines Bach und Händel zu einem außerordentlichen Kunstwerk herangereift ist. . . .

Hellmuth Laue, Die Operndichtung Lortzings, Quellen und Umwelt, Verhältnis zur Romantik und zu Wagner, Heft 8 MNEMOSYNE. Arbeiten zur Erforschung von Sprache und Dichtung, geleitet von Oskar Walzel.
Röhrscheid, Bonn

Alfred Cortot, La Musique française de piano, Band 2.
Rieder, Paris
Der bekannte Pianist setzt hier seine Studien über die französische Klaviermusik fort, deren erster Band schon seit längerer Zeit vorliegt. Der neue, zweite Band enthält die musikalischen Portraits von Maurice Ravel, Saint-Saëns, Vincent d'Indy, Florent Schmitt, Décodat de Séverac. Lebendig und geistvoll geschrieben, aus der Unmittelbarkeit persönlicher Anschauung geschöpft, sind Cortots Studien zur französischen Klaviermusik ein glückliches Symbol französischen Schriftums.

Dirk J. Balfort, Eigenartige Musikinstrumente.
Krusemanverlag, Haag (Holland)
Die „eigenartigen Instrumente", um die es sich hier handelt, sind Psalter und Hackbrett, Glasharmonika, Dudelsack, Drehleier, Nonnengeige und Choufor.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1931 herausgegeben von Kurt Taut. *Peters, Leipzig*
Das vorliegende Jahrbuch ist dem Jubiläumsgedanken des Jahres 1932 gewidmet: Haydn — Goethe — Zelter. Aufsätze: Arnold Schering: Künstler, Kenner und Liebhaber der Musik im Zeitalter Haydns und Goethes; Friedrich Blume: Joseph Haydns künstlerische Persönlichkeit in seinen Streichquartetten; Joseph M. Müller-Blattau; Goethe und die Kantate; Paul Ollendorff: Max Abraham.

Jahrbuch der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin, Vierter Jahrgang, herausgegeben von Hermann Halbig. Berichtzeit vom 1. Oktober bis 30. September 1931.
Bärenreiterverlag, Kassel;

The B. B. C. Year-Book 1932, The British Broadcasting Corporation, London.

Otto Ortmann, The Physiological Mechanics of Piano Technique. An experimental study of the nature of muscular action as used in piano playing, and of the effects thereof upon the piano key an the piano tone.
Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd., London Dutton & Co., Inc., New York

Laurence A. Petran, An Experimental Study of Pitch Recognition.
Offprinted from Psychological Monographs

Otto Ortmann, On the Melodic Relativity of Tones.
Psychological Review Company, Princeton, N. J. and Albany, N. Y.

Georg Schünemann, Carl Friedrich Zelter, der Begründer der Preußischen Musikpflege.
Hesse, Berlin
Aus dem Vorwort: Über Zelters Leben und Werke ist viel geschrieben worden. Fast hat man über dem Komponisten und Freund Goethes den Organisator vergessen . . . Auf den folgenden Blättern will ich versuchen, an Hand der Akten Zelters Grundlegung der Preußischen Musikpflege kurz darzustellen. . . .

Herbert Schäfer, Bernard Romberg, sein Leben und Wirken. Ein Beitrag zur Geschichte des Violoncells. *Aschendorff, Münster*

Hans Mersmann

Notizen

Neue Werke in den Programmen

Nikolai Lopatnikoffs I. Symphonie op. 12 erlebte zuletzt Aufführungen in: Baltimore, Berlin, Detroit, Dresden, Dortmund, Erfurt, Karlsruhe i. B., Königsberg i. P., Mainz, München, Philadelphia und Washington. – Das Klavierkonzert op. 15 wurde auch auf dem diesjährigen Musikfest der I. G. N. M. in Wien mit großem Erfolg aufgeführt.

Eugen d'Alberts nachgelassene Oper *„Mr. Wu"* wurde von *Leo Blech* vollendet. Die Uraufführung findet in der nächsten Saison an der Dresdener Staatsoper statt.

Jaromir Weinberger, der Komponist des „Schwanda", hat eine neue abendfüllende Oper vollendet, die den Titel *„Poker-Flat"* führt. Das Textbuch wurde nach Motiven von Bret Hart von Milos Kares geschrieben und spielt im Goldgräbermilieu. Die Uraufführung findet am Landestheater in *Brünn* statt.

Haas' *„Die heilige Elisabeth"* ist für den kommenden Winter in folgenden Städten angenommen: Berlin, Bottrop, Braunschweig, Eisleben, Essen, Friedrichshafen, Graz, Greiz, Heilbronn, Jena, Kattowitz, Kiel, Koblenz, Leverkusen, Opladen, Oppeln, Pirmasens, Regensburg, Saarbrücken, Sächs. Regen (Rumänien), Trier, Weinheim, Wien, Zeitz, Zeulenroda u. Zwickau.

Das neue Orgelkonzert von *Wolfgang Fortner* wird demnächst in Dortmund, Hamburg, Freiburg i. B., Mannheim, Königsberg, Berlin, Zürich usw. zur Aufführung kommen.

Kurt v. Wolfurt beendete soeben ein abendfüllendes *Weihnachtsoratorium* für gemischten Chor, Sopran- und Tenorsolo, Kammerorchester und Orgel (ad. lib.).

Von *Paul Hindemith* ist ein neuer Männerchor a cappella „Der Tod" auf einen Text von Hölderlin bei Schott's Söhne, Mainz, erschienen.

Als einziger unter den deutschen Sendern hat der Südwestfunk in *Frankfurt* den *50. Geburtstag Strawinskys* in würdiger Weise begangen. *Rosbaud* dirigierte ein Kammerkonzert und die Buffooper *„Mavra"*. Einige Wochen später bot Rosbaud eine vortreffliche Aufführung von Debussys „Pelleas und Melisande".

Personalnachrichten

Prof. Georg Schünemann ist als Nachfolger von Schreker zum *Direktor* der Staatl. Akademischen *Hochschule für Musik* in *Berlin* ernannt worden. Der Direktionswechsel ist auf Quertreibereien zurückzuführen, die einige Lehrkräfte der Anstalt seit Monaten gegen Schreker inszenierten. Praktisch wird sich an der Hochschule kaum viel ändern. Jeder Eingeweihte weiß, daß Schünemann seit Jahren bereits der eigentliche Leiter des Instituts ist. Ihm vor allem ist das hohe Niveau zu verdanken, das die Hochschule besitzt. Hoffentlich gelingt es Schünemann, den unkünstlerischen Schnüffelgeist wieder auszutreiben.

Dr. Peter Epstein, Privatdozent an der Universität *Breslau*, ist nach langem schweren Leiden *verstorben*. Er war einer der fähigsten jungen deutschen Musikwissenschaftler. Aber er war auch allen modernen aktiven Bestrebungen gegenüber aufgeschlossen. MELOS verliert mit ihm einen seiner besten Mitarbeiter.

Arturo Toscanini dirigiert bei den Bayreuther Festspielen des nächsten Jahres Meistersinger und Tristan.

Paul Smolny, der bisherige Leiter des Stadttheaters in Hagen, wurde vom Aufsichtsrat der Vereinigten Bühnen *Wuppertal* einstimmig als Intendant zum Nachfolger des Intendanten Maurenbrecher gewählt.

Oberspielleiter *Friedrich Sebrecht* vom Weimarer Nationaltheater wurde an das Landestheater in *Wiesbaden* berufen.

Der Aufsichtsrat der Städtischen Oper in Charlottenburg hat den bisher beim mecklenburgischen Staatstheater in Schwerin tätigen Generalmusikdirektor *Werner Ladwig* zum ständigen Dirigenten der Oper verpflichtet. Gleichzeitig erhielt Ladwig eine weitgehende Urlaubszusicherung, die es ihm ermöglicht, auch die Leitung der Dresdener Philharmonischen Gesellschaft im nächsten Jahr mit zu übernehmen.

Verschiedenes

Wir erhalten folgende Resolution: „Die Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände verurteilt das in den letzten Wochen immer stärker sich fühlbar machende Eindringen unkünstlerischer Gesichtspunkte bei den Engagements der Bühnenmitglieder und bei der Gestaltung des Spielplanes. Sie sieht in diesen Maßnahmen einen verhängnisvollen Eingriff kunst- und kulturfeindlicher Mächte in das deutsche Theaterleben. Sie protestiert nachdrücklich, daß konfessionelles oder weltanschauliches Bekenntnis maßgeblich sein soll. In der Kunst gilt allein der schöpferische Mensch". (Der Bühnenverein, der Spitzenverband der Intendanten, hat sich um eine Stellungnahme zu diesem fundamentalwichtigen Thema auf seiner Jahrestagung herumgedrückt.)

Die führenden Berufsorganisationen, der Deutsche Konzertgeberbund und der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands, haben sich zu dem Einheitsverband *„Bund deutscher Konzert- und Vortragskünstler E. V."* zusammengeschlossen. Zweck und Ziel ist die Wahrung der Berufsinteressen auf tariffähiger Grundlage. Der Vorstand besteht aus Prof. Karl Klingler, Prof. Dr. Gustav Havemann, Dr. Heinrich Hermanns, Prof. Mayer-Mahr und Georg Bertram.

Unter dem Titel *„Musik und Bewegung"* findet vom 22.–25. August ein Lehrgang für rhythmisch-

melodische Musikerziehung unter Leitung von *Carl Orff* (Güntherschule, München) im *Charlottenburger Schloß*, Luisenplatz statt, den das Seminar für Volks- und Jugendmusikpflege veranstaltet. Seit Dalcroze sind die Fragen der rhythmischen Erziehung von den verschiedensten Seiten, einmal mehr vom Gymnastischen, dann mehr vom Musikalischen her aufgegriffen worden. Der jetzige Versuch zeichnet sich durch die Verbindung eines komplizierten Schlagzeugmusizierens mit Chorgesang und Blockflötenspiel aus. Auch die heute viel berührte Frage der Improvisation soll auf diesem Wege neue Anregungen erhalten.

Der *Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands E. V.*, in dem sich die gemischten Chöre (einschl. Frauen- und Kirchenchöre zusammenschließen und der die größte Vereinigung dieser Art in Deutschland ist, hielt in diesen Tagen in Berlin seine diesjährige Jahresversammlung ab. Anstelle des auf seinen Wunsch zurückgetretenen Präsidenten, des Staatssekretär Dr. W. Abegg, wurde Ministerialdirigent *Bachmann* einstimmig zum Präsidenten gewählt. Besonders begrüßt wurde allgemein der erneute Abschluß eines Vertrages mit dem Musikschutzverband, wonach den Chören das Recht zusteht, alle neuen Kompositionen und geschützten Bearbeitungen von Musikwerken ohne die sonst hierfür an den Musikschutzverband zu leistenden besonderen Abgaben aufzuführen.

Ausland

England:

Das Konzert für Streichquartett und Orchester von *B. Martinu* wird im Oktober durch das Pro-Arte-Quartett dreimal in *London* aufgeführt werden.

Italien:

Alfreda Casellas Oper *„La Donna Serpente"* wird soeben für die deutsche Bühne vorbereitet.

Rußland:

Hanns Eisler, der gegenwärtig in Rußland weilt, sammelt dort Stoff für eine Oper *„Der Aufbau des neuen Menschen"*, die er mit Brecht für die Leningrader Oper schreibt.

Schweiz:

In *Zürich* wird am 3. und 4. Oktober eine Wiederholung des Oratoriums *„Das Unaufhörliche"* von *Paul Hindemith* stattfinden, das bei der Aufführung auf dem Musikfest in Zürich einen außerordentlichen Erfolg errang. Ebenso wird das Werk in der nächsten Saison u. a. in Rotterdam, Mannheim, Königsberg, Wien, London, Magdeburg und Wiesbaden zur Aufführung kommen.

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. HEINRICH STROBEL, BERLIN; für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernspr: Gutenberg 529, 530; Telegr.: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstraße 10

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 90.– Mk. 1/2 Seite 54.– Mk. 1/4 Seite 31,50 Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag

Diesem Heft liegt bei:

Katalog „Zeitgenössische Musik" aus dem Verlag B. Schott's Söhne, Mainz (Jahresbericht 1932); soweit er nicht bereits Heft 5/6 beigefügt war.

Die nächste Nummer des „Weihergarten" wird dem August/September-Heft der Zeitschrift Melos beigegeben.

Josip





Slavenski



Geboren 1896 in Jugoslawien, Professor am Belgrader Konservatorium. Der in seinem Geburtslande schon längst populäre Komponist beweist mit der ständig wachsenden Aufführungszahl seiner Werke in Konzert- und Rundfunkprogrammen die steigende Wertung seines Schaffens auch in westeuropäischen Ländern. Stimmen seiner Heimat nennen ihn wegen seines glühenden Temperaments, seines überlegenen Könnens und einer fast religiös anmutenden Liebe zur Scholle heute schon den „Smetana des Balkans".

Klavier: M.

Aus dem Balkan, Gesänge und Tänze Ed. Nr. 1817 2.50
Aus Südslawien, Gesänge und Tänze Ed. Nr. 1818 2.—
Jugoslawische Suite, op. 2 Ed. Nr. 1819 4.—
Sonate, op. 4 . . . . . . Ed. Nr. 1820 3.—
Tänze und Lieder aus dem Balkan Heft I/II . . Ed. Nr. 1413 und 1417 je 2.50

Violine und Klavier:

Südslawischer Gesang und Tanz (Improvisation) . . . . Ed. Nr. 1951 2.—
Slawische Sonate, op. 5 . Ed. Nr. 1952 4.—

Violine und Orgel:

Sonata religiosa, op. 7 . Ed. Nr. 1966 4.—

Kammermusik:

Streichquartett (2 Violinen, Viola und Violoncello), op. 3
Partitur (gr. 8⁰) . . . . Ed. Nr. 3461 2.—
Stimmen . . . . Ed. Nr. 3127 8.—
Lyrisches Streichquartett (2 Violinen, Viola und Violoncello), op. 11
Partitur (gr. 8⁰) . . . . Ed. Nr. 3490 3.—
Stimmen . . . . . . Ed. Nr. 3149 8.—
Aus dem Dorfe. Quintett für Flöte, Klarinette, Violine, Bratsche und Kontrabaß, op. 6
Partitur (4⁰) . . . . . . Ed. Nr. 3139 3.—
Stimmen . . . . Ed. Nr. 3140 8.—

Orchester: M.

Balkanophonia (Balkan-Suite), op. 10
Partitur (4⁰) . . . . . . Ed. Nr. 3377 40.—
Spieldauer: 18 Minuten
Aufführungsmaterial nach Vereinbarung
Bisher (zum Teil mehrmalige) Aufführungen in: Agram, Athen, Belgrad, Berlin, Hamburg, Königsberg, Laibach, London, Mährisch-Ostrau, Mainz, München, München-Gladbach, Nürnberg, Tokio, Warschau, Wien, Wiesbaden, Zagreb und ca. 20 weiteren Städten.

Chor:

Gebet zu den guten Augen
(gemischter Chor a cappella)
Partitur . . . . 1.—
Zwei Liebeslieder
(gemischter Chor a cappella)
Nr. 1 Röslein rot
Partitur . . . . —.80
Nr. 2 Sag, wo warst du?
Partitur 1.50
Vöglein spricht
(Frauenchor mit Klavier)
Partitur . . . . 2.—
Kolo (Serbischer Reigen)
(Frauenchor mit Streichorchester)
Klavier-Auszug 1.50
Wallfahrtslied
(Frauenchor a cappella)
Partitur . . . . —.80
Tschapljaner Tataren
(Männerchor mit Klavier ad lib.)
Partitur . . . . —.80
Serbische Volkslieder
(Verschiedene Fassungen: gemischter, Frauen- oder Männerchor a cappella)
Näheres siehe: Chorkatalog (kostenlos)

B. Schott's Söhne • Mainz

Wer interpretiert Neue Musik?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes zusammengestellt. Der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Einsendungen.

Violoncello

(Fortsetzung aus dem März-Heft)

Joachim Stutschewsky: *Alfano; Castelnuovo-Tedesco; Casella; Debussy; E. Frey; Hindemith:* op. 11 Nr. 3; *Jemnitz:* op. 17; *Kodaly:* op. 4; *Sigfrid W. Müller:* op. 14; *Raphael:* op. 14; *Tscherepnin:* 5 Préludes aus op. 38; *Windsperger:* Rhapsodie-Sonate; *Wellesz:* Suite für Violoncello-Solo op. 38; *Prokofieff:* Ballade op. 15; *Mossolow:* Legende op. 5; *Stutschewsky:* Eli, eli . . , Dwejkuth, Mchol Kedem; *Achron:* Hebräische Melodie; *Ernest Bloch:* Jiddisches Lied

Paul Tortelier: *Casella:* Sonate

Joseph Weissgerber: Konzerte: *Hindemith; Toch;* Sonaten: *Casella; Cassadó; Hindemith; Honegger; Pizetti; Prokofieff*

Henk van Wezel: *Badings:* Sonate; *Casella:* Sonate; *Debussy:* Sonate; *S. Dresden:* Sonate; *Hindemith:* Solo-Sonaten und Sonaten mit Klavier; *Honegger:* Sonate; *Janacek:* Märchen; *Kodaly:* Sonate op. 4; *Malipiero:* Sonate a tre; *W. Pijper:* 2. Sonate; *P. A. Pisk:* Sonate; *Dirk Schäfer:* Sonate op. 13; *Straesser:* Sonate; Miniatursonatine; *Toch:* Sonate op. 50; *Tscherepnin:* Wohltemperiertes Violoncello; *Webern:* 3 Stücke

Jean Witkowsky: *Hindemith:* Konzert

Kammermusik

Basler Streichquartett: *Debussy:* op. 10; *Goossens:* Sketches, op. 5; *Grainger:* Molly on the Shore; *Hindemith:* op. 16, op. 32; *Kaminski:* Quartett F-Dur; *Respighi:* Quartetto dorico

Basler Trio: *Tscherepnin*

Berliner Streichquartett: *Butting; Fitelberg; Fortner; Hindemith (op. 32); Marx; Pepping; Schulhoff; Toch; Weil; Wiener* - Duos von *Eysler, Honegger*

Bläser-Kammermusikvereinigung Barmen-Elberfeld: *R. Bossi:* Kammer-Sinfonie; *Gieseking:* Oktett; *Hindemith:* Kleine Kammermusik; *Ingenhoven:* Quintett; *Juon:* Divertimento; *Rorich:* Quintett

Bläser-Kammermusikvereinigung Köln: *Bentzon:* op 7 (Trio); *Bullerian:* Sextett; *Haas,* op. 23 Bagatellen; *Herrig:* Quintett mit Alt-Stimme; *Hindemith:* op 34 Nr. 2, op. 36 Nr 2, op. 36 Nr. 4, op. 46 Nr. 1; *Janacek:* Concertino; *Slavenski:* Aus dem Dorfe; *Straesser:* Quintett; *Tansman:* Dance de la Sorcière; *Weill:* Frauentanz

Budapester Streichquartett: *Ravel*

Danziger Streichquartett: *Haba:* Streichquartette

Dessauer Streichquartett: *Kodaly; Ravel*

Dresdner Streichquartett: *Bartok* op. 7, *Casella: Hindemith:* op. 10; *Korngold, Respighi,* op. 7

Durrell-Streichquartett (Boston): *Bloch*

Fassbänder-Rohr-Trio (München): *Scott:* Trio C dur; *Tscherepnin:* op. 34; *Peter Fassbänder:* op. 65, op. 102

Genzel-Quartett: *Bartók; Bloch; Hindemith*

Häber-Klengel-Quartett (Leipzig): *Hindemith:* Stücke für Streichquartett

Hamburger Bläser-Quintett: *Lendvai; Moritz*

Hart House String Quartet (U. S. A.): *Bartok:* op. 7; *Debussy:* g-moll; *Bloch:* Stücke; *Goossens:* Fantasie-Quartett; *Malipiero; Kodaly; Respighi:* Quartetto dorico; *Schulhoff:* 5 Stücke; *Szymanowski*

Havemann-Quartett: *Jarnach:* op. 10 (Variationen); *Tiessen:* op. 32

Kleemann-Quartett (Aachen): *Hindemith:* op. 16; *Schönberg:* II. Streichquartett fismoll; *Bleyle:* op. 37; Kreisler Streichquartett a moll

Koene-Trio (Viol., Vla., Violonc.): *Ostrcil:* Sonatine op. 22; *J. Jongen:* Trio op. 30

Kopenhagener Bläserquintett: *Bentzon:* op. 7, Intermezzi espressivi; *Hindemith:* Kleine Kammermusik; *Ibert:* Deux mouvements; *Knudsen:* Quartett; *Milhaud:* Quartett; *Nielsen:* Quintett; *Raasted:* Serenade; *Risager:* Kammermusik; *Roussel:* Divertissement; *Strawinsky:* Oktett

Krettly-Quartett: *Hindemith*

Lambinon-Quartett: *Jarnach:* Serenade op. 24

Lenzewski-Quartett: *Fortner; Jacobi:* Quartett über indianische Themen; *Jarnach:* op. 16; *Porter:* Quartett; *Schönberg* op. 10 (fismoll, mit Gesang), *Seiber:* Klarinettenquintett; Duo für Violine und Cello

Mitteldeutsches Trio (Leipzig): Klavier-Trios von *Bullerian, Cassado, Kletzki, Novák, Raphael, Roters, Scott, Windsperger*

Neues Dresdner Trio: *Casella; Pizzetti; Pyper; Ravel; Scott*

Peter-Quartett (Krefeld): *Bartok:* op. 7; *Berg:* op. 3; *Butting:* op. 20; *Casella:* Concerto; *Debussy:* g moll; *Ehrenberg:* op. 20; *Geierhaas; Grünberg:* Four Indiscretions; *Jos. Haas:* op. 50; *Hindemith:* op. 16; *Jarnach; Siegfr. Krug; H. K. Schmid:* op. 26; *Sekles:* op. 31; *Strawinsky:* 3 Stücke; *Toch:* op. 28

Prager Bläserquintett: *J. Fitelberg; P. Hindemith:* op. 24 Nr. 2; *L. Jánacek:* Die Jugend; *K. B. Jirák:* op. 34; *J. Mandic; D. Melkich:* Trio; *P. A. Pisk:* Trio, op. 18; *S. Prokofieff:* op. 39; *K. Rathaus:* Serenade op. 23; *A. Roussel:* Divertissement op. 6; *A. Schönberg:* op. 26; *E. Schulhoff:* Divertissement

Prager Streich-Quartett: *Slavenski:* Lyrisches Streich-Quartett

Pro Arte-Quartett (Brüssel): *Alfano, Bartok, Berg, Bliss, Bloch, Bridge, Casella, Debussy, Dresden, Faure, Fitelberg, Goossens, Gruenberg, Haba, Hindemith, Honegger, Huybrechts, Jacoby, Jarnach, Kaikhosru-Sorabji, Kodaly, Koechlin, Krasa, Lazzari, Levy, Malipiero, Martinu, Milhaud, Pizetti, Ravel, Reichel, Rieti, Schoeck, Schoenberg, Sowerby, Vaclav Stepan, Strawinsky, Szymanowsky, Tansman, Toch, Webern, Wellesz*

Quintette instrumentale de Paris: *Debussy; Jongen; Roussel*

Riele Queling-Quartett: *Ravel*

Reitz-Quartett: *Bartók:* Quartett d-moll; *Busoni:* op. 26; *Hindemith:* op. 10; *Kaminski:* Quartett F-dur; *Ravel:* Quartett F-dur

Die Veröffentlichung wird fortgesetzt!

Musikfesten des Jahres 1932

eutschen Musikvereins (10.-14. Juni)

ANS GAL, Zweites Quartett

a moll, op. 35, für 2 Violinen, Viola und Violoncello Partitur Ed. Schott Nr. 3496 M. 2.—, Stimmen Ed. Schott Nr. 3151 M. 8.—

. eine von der ersten bis letzten Note entzückende, einfallreiche, prachtvoll melodiöse und rhythmisch lebendige Musik . . .“ (P. Becker — Kieler Zeitung)

. meisterhaft gelockert und voll musikalisch immanentem Geist und Witz im Satz: einfach ein Stück guter, glückhafter, weder noch unzeitgemäßer und deshalb fast zeitloser Musik . . .“ (Einstein — Berliner Tageblatt)

. das Quartett strotzt von herrlicher Melodik, ist sehr fein gearbeitet und klingt vortrefflich . . .“ (W. Altmann — Dresdener Anzeiger)

. ein kräftig ansprechendes, musikalische Gedanken in rein kammermusikalischer Fassung und vielseitig reizvoller klanglicher staltung enthaltendes Werk mit feiner Durchbildung der Einzelstimmen und einheitlich geschlossenem Ausdruck . . .“ (Stuttgarter Neues Tagblatt)

. Die Stärke Gáls ist sein vorbildlich „klingender“ Satz für die vier Instrumente . . .“ (H. Roth — Fränkischer Kurier)

. Wenn man einmal den Ausdruck „beglückend“ anwenden darf, so darf man ihn dem Werke Gáls beilegen: die Ausführung . . . mittelte eine Komposition, die abseits von gewolltem Tiefsinn und Ausschauen nach anderer als rein musikalischer Wirkung eine enhaft erquickende Welt erschließt . . .“ (Signale, Berlin)

ERMANN REUTTER, Missa brevis

für eine Altstimme, Violine und Violoncello, op. 22 Ed. Schott Nr. 3153 M. 6.—

. ein tief eindrucksvolles Stück . . .“ (Einstein — Berliner Tageblatt)

. Tiefer Ernst und erstaunliche innere Kraft der in strenger Form ununterbrochen schwingenden Komposition, die zudem durch twolle innere Beziehungen thematischer Natur zwischen den verschiedenen Teilen packend zu fesseln weiß . . .“ (Signale, Berlin)

. Eine der interessantesten Kompositionen . . . war die eigenwillige, neue Wege einschlagende „Missa brevis“ von H. Reutter. Der ch wenige, in der Erfindung äußerst prägnanter Themen plastische Prägung gewinnenden persönlichkeitsstarken Arbeit waren gen Namen der Interpreten) nicht nur technisch vorzügliche, sondern auch überzeugte Mittler . . .“ (Zofinger Tagblatt)

RNST TOCH, Musik für eine Baritonstimme und Orchester

op. 60 (nach Worten von R. M. Rilke) Spieldauer: ca. 18 Minuten

. die funkelnde, farbenfrohe Partitur, makellos gemacht wie alles von Toch, hieb- und stichfest in jeder Sechzehntelnote, über-ltigend in der Blechorgie zwischen 3. und 4. Teil, hat auch hier starken Eindruck gemacht . . .“ (Stuckenschmidt — Vossische Ztg.)

. Wenn es eine neue große weltkirchliche Musik gibt, dann sieht sie aus wie diese, die Rilkes Verse nicht vertont, für die Rilkes rt und Bild nur sinngebend sind. Diese „bescheidene“ und sparsame und doch im Lauten und Leisen geprägte, gespannte, lapidare sik war für mich der größte Gewinn des Festes . . .“ (Einstein — Berliner Tageblatt)

. Das erste der beiden Rilkeschen Gedichte wird von einem ruhig-ernsten Vorspiel und einem Quartett für Oboen und Fagotte ein-ahmt, während das leidenschaftlich aufrufende zweite von herben, auf Blech und Streicher verteilten „Martellato“-Sätzen spannungs-h unterbrochen und formal ausgezeichnet gegliedert wird. Von starker Eindringlichkeit erscheint die Führung der prägnant lamierten und doch streng melodisch gebundenen Singstimme. Das eigenwillig gestaltete Werk zeigt Toch auf neuen, verheißungs-llen Wegen . . .“ (W. Schuh — Musik)

. Das schwerstwiegende des Abends bot Ernst Toch . . . Dem grüblerischen Tiefsinn des instrumental bedeutungsvoll umrahmten ten Teils folgt mit dem zweiten eine extatische Übersteigerung des bildhaften Gotteserlebnisses, die in fast zermürbend dissonanten d in ihrer Ganzheit sich doch zu gewaltiger Größe erhebenden Bläserakkorden ihren unerhört eindringlichen Abschluß findet . . .“ (Signale, Berlin)

esellschaft für Neue Musik (16.-22. Juni)

Ansichtspartituren bereitwilligst!

. LOPATNIKOFF, Klavierkonzert

(Nr. 2), op. 15 Klavier-Auszug Ed. Schott Nr. 2138 M. 8.— Spieldauer: ca. 25 Minuten
Aufführungen in Berlin, Düsseldorf, Genf, Königsberg, München, Winterthur u. A.

. Da ist endlich wieder einmal ein solistisches Werk, dem man den gleichen stürmischen Erfolg, den es hier auf dem Wiener Fest d, auch in allen Konzertsälen prophezeien kann, wo immer es erklingen wird. Ein prachtvoll klares, thematisch bedeutsames und sicherster Kenntnis des Klaviers und seiner Wirkungen gearbeitetes Stück, von echtem „konzertierendem“ Geist erfüllt. Die drei ze des Werkes führen von einem kraftvollen, durch schöne lyrische Episoden unterbrochenen Allegro über ein kanzonenartiges dantino zu einem in echtestem Musikantenübermut einherstürmenden, witzigen Finale. Das Ganze von einer stilistischen Geschlossen-t und einer persönlichen Eigenart, die dem Werk nur Freunde gewinnen kann . . .“ (Aber — Leipziger Neueste Nachrichten)

. Als stärkste Musikerindividualität ließ ein Klavierkonzert den Russen Lopatnikoff erkennen. Gleich das erste Allegro mit seinem lanten Klaviersatz, dem mit dramatischen Spannungen geladenen Orchester verrät neben allen Experimenten mit klanglicher rbigkeit und wechselnden Taktarten feste Hand und gestaltenden Willen. . . .“ (Neue Freie Presse)

EIPZIG / LONDON / PARIS / NEW YORK

Conrad
BECK

Conrad Beck wurde 1901 in Schaffhausen geboren. Seine Musik stellt eine glückliche Synthese romanischer und deutscher Elemente dar. An seinen Werken fallen — neben einer an sich starken Produktivität — besonders ein deutlich erkennbarer tiefer Ernst und große technische Meisterschaft auf. Diese Eigenheiten, zusammen mit den bedeutenden Erfolgen, die Becks Werke immer wieder erleben, lassen die internationale Aufmerksamkeit und Anerkennung für diesen jungen Meister ständig wachsen.



im Verlag
B. Schott's Söhne
Mainz
Leipzig/London/Paris/NewYork

Die großen Erfolge auf den diesjährigen Musikfesten:

Innominata für Orchester
Es kummt ein Schiff geladen für gemischten Chor
Partitur . . . . M. 1.50 Singpartitur M. —.40 (bei Mehrbezug)
Näheres siehe Anzeige Seite 254

Klavier:

Sonatine	Ed. Nr. 2072	M. 3.50
Zwei Tanzstücke (Boston—Foxtrott)	Ed. Nr. 2073	M 2.—
Klavierstücke I	Ed. Nr. 2109	M. 3.—
Klavierstücke II	Ed. Nr. 2145	M 3.—

Orgel:

Sonatina	Ed. Nr. 2132	M. 2.50
Zwei Orgelpraeludien	Ed. Nr. 2244	M. 2.50 (NP)

Streichinstrumente:

Sonatine für Violine und Klavier . . . Ed. Nr. 2067 M. 5.—
Quartett No. 3 für 2 Violinen, Viola und Violoncello
St.-Part. Ed Nr. 3429 M. 2.—, Stimmen Ed. Nr. 3113 M. 8.—

Orchester:

Sinfonie Nr. 3 für Streichorchester Part. (4°) Ed. Nr. 3351 M. 20.—
Konzert für Orchester (Sinf. Nr. 4) Part. (4°) Ed. Nr. 3347 M. 30.—
Sinfonie Nr. 5 für Orchester Partitur (4°) Ed. Nr. 3332 M. 40.—

Orchester (ferner):

Konzert für Streichquart. u. Orch. Part. (4°) Ed. Nr 3348 M. 30 —
Kleine Suite für Streichorchester Part. (4°) Ed. Nr. 3331 M. 8.—
Concertino für Klavier und Orchester
Part. (4°) Ed. Nr. 3393 M. 20.—, Klav.-Ausz. Ed Nr. 2068 M. 5.—
Concerto für Oboe und Orchester

Gesang und Klavier:

Drei Herbstgesänge nach Texten von R. M. Rilke
Ed. Nr. 2131 M. 2.50

Chor:

Der Tod des Oedipus. Kantate für gemischten Chor, Soli, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Pauken und Orgel. Text von René Morax. Deutsch v. H. Weber. Part. (4°) Ed. Nr. 3398 M. 12.—
Requiem für gemischten Chor
Partitur M. —.80, Singpartitur (bei Mehrbezug) . . M. — 30
Lyrische Kantate für Frauenchor und Orchester
Klavier-Auszug . . . . Ed. Nr. 3255 M. 5.—

Aufführungsmateriale, soweit keine Preise angegeben sind, nach Vereinbarung

Ihr bester Ratgeber

bei der Programmzusammenstellung für die kommende Saison ist das soeben erschienene Verzeichnis

ZEITGENÖSSISCHE MUSIK
aus dem Verlag
B. Schott's Söhne Mainz/Leipzig/London/Paris/NewYork

Das Verzeichnis wird kostenlos abgegeben

ZEITGENÖSSISCHE MUSIK
AUS DEM VERLAG
B. SCHOTT'S
SÖHNE
•
1 9 3 2
JAHRESBERICHT

Das Schrifttum über Musik seit der Jahrhundertwende

Eberhard Preußner

Jede neue Musiklage erfordert eine neue Art der Berichterstattung über Musik. Jeder neue Stand der Musikerkenntnis bedingt eine andere Formulierung, eine andere Form der Gedankenentwicklung.

Schreiben über Musik, das heißt Sichbewußtwerden und Bewußtmachen über den Standort im Musikgeschehen. Nur einen flüchtigen Augenblick vermag das Schrifttum in Worte zu bannen; die Werke gar, die mehr als diesen einen Augenblick zu bannen wissen, sind so selten wie Meisterleistungen im Schaffen überhaupt. Gewöhnlich wird diese Sphäre des reinen zwecklosen Schaffens kaum gestreift; in Zeiten der Gärung fehlt vollends die Muße und die Kraft zu einer Absonderung von Tagesfragen, von Gegenwartsproblemen, die ja schließlich auch erst einmal ihre Auflösung und Hinwegräumung verlangen, damit der Blick auf grundsätzliche Werte frei werde.

Das Schrifttum über Musik seit 1900 versucht dem umwälzenden Wandel im Musikgeschehen und in der Musikeinstellung seit 1900 zu folgen. Dieser schnelle Wechsel in Problemstellung und Themenaufreißung ist gewiß verwirrend, und man hätte es leicht, an Hand von Zitaten die Sprunghaftigkeit und die Launenhaftigkeit unserer über Musik schreibenden Zeitgenossen zu glossieren. Aber eine solche Kritik träfe die Musikschreiber gar nicht im Kern ihrer Arbeiten; denn über die Relativität aller Betrachtungsweisen, selbst darüber, daß jeder schon in der Wahl des Themas anfängt, parteiisch, persönlich, ungerecht zu werden, ist sich heute jeder – mit Ausnahme der ganz Ungerechten – klar. In Beethoven einmal den Klassiker, das andere Mal den Romantiker sehen, das hängt schließlich nur von der nötigen Zusammenstellung der Fakten ab.

Die Fakten nämlich sind dieselben: nur die Folgerungen, die wir aus ihnen ziehen, sind verschiedene. Aber nur darauf: die richtigen Folgerungen aus den Fakten zu ziehen, kann es ankommen. Bei jeder wissenschaftlichen Arbeit pflegt ein Rest von Fakten übrig zu bleiben, den der Verfasser in seiner Folgerungsreihe nicht ausnutzen konnte, sonst wäre seine Erkenntnisreihe umgestoßen worden; aus diesen Spänen ließe sich ein neues, unter Umständen entgegengesetztes Werk mit anderen Folgerungen aufbauen. Eine nicht sehr angenehme, aber notwendige Erkenntnis der Aufrichtigkeit! Ein Beispiel: unsere heutige Krise des Konzertlebens ist ein Faktum. Sind schon die Ableitungen, aus denen angeblich folgerichtig das Zustandekommen der Krise hergeleitet wird, je

nach Person und Stand recht verschieden, so bleiben die Folgerungen, und wenn sie noch so prophetenhaft ausgerufen werden, bis auf einen geringen Rest Spekulation, die zu nichts verpflichtet und für alles und nichts gültig ist. Ja, man könnte sagen, fast ist es nur die charakterologische Eigenschaft, die den einen zur Folgerung: Reorganisation, den anderen zum Programm: Völliger Umsturz aller Werte verführt. Der eine beliebt vom Werden aus, der andere vom Sein aus die Dinge zu betrachten. Jeder Mensch bringt von sich aus nur eine Möglichkeit mit, die ihm gemäßen Folgerungen aus den Fakten zu ziehen.

Es gibt eine ganze Reihe von Musikschriften – und es brauchen nicht einmal die schlechtesten zu sein –, die begnügen sich mit der schlichten Aufzählung der Fakten. Theorie, wie sie ist, meist allerdings, wie sie war, ist noch nicht die schlechteste Basis für das Musikbuch. Aber oft wird das Klangmaterial selbst gar nicht als Faktum gewählt, sondern das tatsächliche Drum und Dran. Man geht einfach von der Überlegung aus, daß der „gebildete Mitteleuropäer" auch heute noch über ein bestimmtes Maß von Tatsachenkenntnissen in der Musik verfügen müsse. Zu wissen, wieviel Sinfonien Beethoven geschrieben hat, gilt als ebenso wichtig, was die Bildung anbetrifft, wie zu wissen, wann der siebenjährige Krieg war. Vom Repetitorium des Bildungsramsches, wo Musikgeschichte eingetrichtert wird, gibt es die mannigfachsten Spielarten dieser Literatur, die gleichsam unseren Umgang mit Musik in den gebührenden Formen regeln soll; diese Reihe endet etwa bei dem erst kürzlich erschienenen Laienbrevier, das schon in der Überschrift fragt: „Was weißt Du von Bach; Was weißt Du von Beethoven? usw." Die selbst gesetzte Voraussetzung für das Zustandekommen von Titel und Schrift lautet: Nichts weißt Du natürlich, Du Ungebildeter, und Du solltest doch alles wissen. Weiß aber einer schon etwas von Bach, so wird weiter gefragt: aber was weißt Du denn von Bruckner, Brahms, Reger? Nichts, nichts, nichts, lauten die Antworten; und der Kontakt mit der Bildungsehre ist hergestellt.

In dieser Literatur des stummen Frage- und Antwortspiels unterscheidet sich die Literatur des 20. Jahrhunderts in nichts von jener primitiven Aufklärungsliteratur des 17., 18. schließlich auch des 19. Jahrhunderts, die Musikkenntnisse verbreiten will, weil sie zum bürgerlichen Kulturgut gehören. Nur in einer Hinsicht, die allerdings bedeutungsvoll genug ist, ist heute ein besonderes Merkmal hinzugekommen, in der Differenzierung des Leserkreises. Man stellt den Leser mehr in Rechnung, und zwar die vielen Typen des Lesers, die man aus der „Psychologie des Lesers" erfahren hat, eine Erkenntnis, die wir der volkstümlichen Bildungspflege verdanken und die schon so weit Allgemeingut geworden ist, daß jeder Verleger heute bei der Abnahme eines Werkes vor jeder Wertbeurteilung nach dem Absatzgebiet fragt.

Wenn wir also zunächst nach den möglichen Motiven, die beim Leser maßgebende Triebkräfte bilden, fragen, so irren wir scheinbar vom Autor zum Leser ab; in Wahrheit sieht hinter jedem Lesertyp sein Autortyp hervor, und wir haben nachher nur noch nötig, in kurzen Schlagworten die Schriftstellertypen namhaft zu machen, um einen Überblick über unser heutiges Schrifttum in der Musik zu erhalten.

1. Den wichtigsten Anreiz zu Veränderungen bildet beim Menschen der Hunger. Das gilt auch für die Kultur. Der Bildungshunger hat seit der Aufklärungszeit unaufhaltsam immer weitere Kreise und Schichten erfaßt. Wissen ist Macht, dieser Grund-

satz bedeutet auch für den Leser von Musikwerken eine starke motorische Kraft. Man will nicht ausgeschlossen sein von den Werten, die das Wissen vermitteln kann. Dieser Drang, etwas zu erfahren, richtet sich naturgemäß zuerst auf das Leben selbst. Von der Biographie pflegt der Laie den Eingang in die Musikliteratur zu nehmen. Ihm bieten sich die verschiedensten Arten biographischer Darstellung je nach seiner Einstellung an: die erobiographische Literatur („Wagner und die Frauen", ein unerschöpfliches Thema für diese Lebens„genießer", denen nun auch noch eine psychoanalytische Methode den Deckmantel der Wissenschaft verleihen wird); die analytische Werkbiographie, die oft in den Verdacht des „nur für Musikkenner" gerät, und die kulturhistorische Biographie (für Könner und Stümper gleichermaßen das schönste Betätigungsfeld). Der Bildungshunger erstreckt sich nicht nur auf das Biographische, wiewohl er hier zuerst Nahrung sucht, sondern geht über auf Einzelgebiete des Musikwissens. Wer der analytischen Werkbiographie folgen will, braucht Kenntnisse in Harmonie-, Formen-, Melodielehre. Ist der Bildungshunger noch nicht gestillt, was gerade durch die Beschäftigung mit diesen Elementen meist und dann für immer der Fall zu sein pflegt, so kommen schließlich jedem Bildungswunsch Musikgeschichten und bibliographische Nachschlagewerke über Musik und Musiker entgegen. Heute gibt es wenig Fragen, auf die der Leser nicht wenigstens eine Antwort erhalten würde; meist stehen mehrere, sich widersprechende Antworten zur Verfügung. Dem Bildungshunger pflegt dann die Bildungslähmung zu folgen.

2. Unsere zivilisierte Welt hat neben dem Hunger noch sogenannte höhere Bedürfnisse, geistige Bedürfnisse; obwohl sie in manchen Zeiten den vitalen Interessen ziemlich restlos geopfert werden, sind wir wohl berechtigt, von dem Vorhandensein allgemeiner geistiger Interessen zu sprechen, spezieller gesagt auch von literarischen Interessen. Es existiert auch ein musikliterarisches Interesse. Man will ein in Worten neu oder noch einmal gestaltetes Kunstwerk geben bezw. lesen, das uns in der Wortkunst den Abglanz der Musik oder den gedanklichen Hintergrund übermittelt. Der Musikroman, die musikalische Novelle, das Gedicht über Musik verdanken diesem Interesse ihr Entstehen. Wie die „Lieder ohne Worte", bei denen niemand die Worte vermißt, sind sie volle Stellvertreter für etwas; auch bei dieser „Musik in Worten" wird Musik nicht vermißt, ja stark musikgetränkte Lyrik widerstrebt der nachträglichen Vertonung. Rollands „Johann Christoph" und Werfels „Verdi" dürften neben dem allzu stark Geschichte vorgebenden und sie verzeichnenden „Friedemann Bach" Brachvogels am meisten das musikliterarische Interesse befriedigen. Aber nicht nur der Dichter rechnet mit diesem Leser, auch der Schriftsteller, der Journalist versucht, mit seinem Stil bis in diese Sphäre vorzudringen. Die Werke Adolf Weißmanns bedeuteten in der Nachkriegszeit Glanzstücke dieses Genres. Der Leser kann von Werken dieser Gattung, den Romanen, den romanähnlichen Schriften Spannung, Erbauung, künstlerischen Genuß erwarten, aber weniger Belehrung und am wenigsten Tatsachenübermittlung. Die Tatsache gilt nichts, die Gestaltung alles.

3. Auf dem Boden dieser beiden Motive Bildungshunger und verfeinertes literarisches Interesse erheben sich verschiedene Spielarten, die das Urmotiv in eine bestimmte Richtung abwandeln, die hier soweit verfolgt wird, wie sie für unsere heutige Lage bedeutungsvoll erscheint. Eine Folge des Humanitätsideals und der Anschauung von der harmonischen Entwicklung der Persönlichkeit ist der Wunsch nach Totalität des

Kulturbildes. Man erkennt das einzelne besser, wenn man die Zusammenhänge sieht. Musik ist kein isoliertes Geschehen, sondern steht mitten im Leben, ist ein Teil unserer Kultur. Von diesen Gedankengängen wird die pädagogische Literatur stark beeindruckt, ja man kann sogar sagen, man beurteilt sie nach ihrem Eingeordnetsein in diese Zusammenhänge. Auch die praktische Literatur ist zu einer solchen Zusammenfassung gezwungen; Tonfilm, Rundfunk, Schallplatte beanspruchen eine Literatur, die totalgerichtet ist. Von dem gleichen Ganzheit-Streben wird die Musikgeschichte als Kulturgeschichte erfaßt.

Die Motivreihen 4, 5 und 6 seien der Kürze halber und ihrer inneren Verwandtschaft wegen im Zusammenhang genannt; sie umfassen das ästhetische, das psychologische Interesse und die soziologische Bedingtheit. Im selben Maße wie das ästhetische Motiv heute nachläßt, gewinnt das psychologische. Wir interessieren uns eben mehr für die feststellbaren Spannungen der Seele als für die unkontrollierbaren Schwingungen der schönen Seele. Psychologische Fragestellung bringen wir nicht nur an alle pädagogischen Schriften heran, sondern auch an die künstlerischen. Der Leser setzt ganz allgemein, und nun gar erst im Gebiet der Musik, sich selbst, sein eigenes Erleben als Maß aller Dinge, vergleicht, mißt, erinnert sich.

In der letzten Gruppe der „soziologischen Bedingtheit“ sind, wie schon die Formulierung andeutet, alle anderen mit eingeschlossen. Der Ausgangspunkt erscheint zwar ein eingeengter, das Thema ist begrenzt, es laute Jugendmusik, Arbeitermusik, Konzertwesen, Musik und Wirtschaft u. a.; aber die Ergebnisse sind konzentrierter und deshalb umfassender, schlagender. Es ist ein Irrtum, zu glauben, ein Buch, in dem das Wort soziologisch nicht vorkommt, sei unmöglich soziologisch angelegt. Auf das Wort kommt es nicht an, auf die Tendenz aber, die uns durch Einfluß und Zustand aufgezwungen wird. Das Interesse des Lesers an dieser Literatur erwächst aus dem Interesse seiner Gruppe, seiner Klasse, seiner Umwelt und seiner Beschäftigung.

Diese Motivreihe soll andeuten, welche Ansprüche der Leser an den Autor stellt; sie erklärt zugleich die grundsätzliche Einstellung des Autors, der in den meisten Fällen vom Gebrauch (d. h. Verleger, Auftraggeber, Absatz, das ist also wieder vom Leser) abhängig ist. Mit dieser Feststellung soll gar nicht allein die Modeproduktion getroffen sein; damit ist auch die Jubiläumsliteratur gemeint, wenn z. B. im Haydnjahr vier neue Haydnbiographien erscheinen; damit ist endlich die im besten Sinne aktuelle Literatur gemeint, die im rechten Augenblick, wenn es an der Zeit ist, ein Thema behandelt. Werden nicht überhaupt die besten Bücher gerade dann geschrieben, wenn sie gebraucht werden?

Parallel zur Motivreihe des lesenden Publikums läuft die konstruierbare Typenreihe der Musikschriftsteller. Die Frage, wer schreibt Bücher über Musik, findet im Folgenden ihre schematische Beantwortung, die gleichzeitig die Grenzpunkte der erreichbaren Höchstleistungen und der Fehlleistuugen geben möchte.

Es schreibt der Musikwissenschaftler. Er gibt Arbeitsergebnisse, Studienwerke, die im günstigen Fall die orientierenden Leitwerke, die Bausteine für das große Gebäude der Musikgeschichte in der Menschheitsgeschichte abgeben, im ungünstigen Fall sinnlose Holzspalterei darstellen.

Es schreibt der Pädagoge. Er vermittelt Lehrberichte. Ähnlich dem Wissenschaftler, dessen weltliche Form (oder wenn man will menschlichere Form) er ist, kann er günstigen-

falls die Bausteine zum Gesamtbild der menschlichen Musikerziehung, des möglichen Einflusses der Musik auf den Menschen liefern. Im ungünstigen Fall ist er nur cholerischer Methodenreiter.

Es schreibt der Journalist und Kritiker. Er bringt Zeitfragen und Stilerfahrungen zu Papier. Günstigenfalls schafft er echte, lebensnahe Zeitbilder, die in Stil und Ergebnis eng ihrer Zeit verhaftet bleiben. Verzerrt er das Zeitbild, so entstehen wertlose, meist unsachlich-polemische Schriften.

Es schreibt der Schaffende, der Künstler. Er ringt sich Rechenschaftsberichte über sein eigenes Schaffen von der Seele. Oder er entwickelt sein Programm.

Es schreibt der Dichter. Er gestaltet mit dichterischer Schau aus der Materie Musik. Es entstehen Musikroman, Novelle, es entsteht aber auch schlechthin Lyrik. (Verlaine!).

Von diesen Typen sind heute besonders die ersten beiden im Schwange. Der Musikwissenschaftler hat viele Stilmittel der anderen Typen in sich aufgenommen (man könnte auch boshafter sagen: viele eigentlich den anderen Typen zugehörige Schriftsteller nennen sich Wissenschaftler): er schreibt fließend wie ein Journalist, er gibt lehrhafte Anwendungen und manch einer liebt gar die Anekdote mehr als das einfache Faktum. Noch verbreiteter als das wissenschaftliche Schrifttum ist das pädagogische. Viele glauben, auf diesem Gebiet eine Überproduktion feststellen zu müssen, der bald die Reaktion folgen müsse. Aber solange wir im Umwandlungsprozeß stehen, solange noch neue Laienschichten alte abzulösen trachten oder sich mit ihnen vermischen, wird die pädagogische Literatur notwendig und wichtig sein. Die rein unterhaltende Literatur wird heute nicht mehr so ernst wie früher genommen. Ein Musikroman Massés oder ein Haydnroman scheint uns heute unlebendiger und uninteressanter als das wirkliche Blid. Ihre Bedeutung haben dagegen gestaltete Musikdichtungen und impulsive Musikbekenntnisse der Schaffenden behalten. Der Streit Pfitzner – Busoni hat mehr musikästhetische Wirklichkeit eröffnet als manche kluge wissenschaftliche Erörterung. Schönbergs Harmonielehre überragt alle theoretisch-pädagogischen Fachschriften. Krenek ist vielleicht der beste Musikschriftsteller der Zeit; jedenfalls wird eine spätere Zeit dort die wirklichen Quellen des schöpferischen Ringens unserer Zeit suchen und nicht beim Tagesschriftsteller.

Obwohl wir auf anderen Gebieten vom Fortschrittswahn geheilt sind, glauben viele, in der Schriftäußerung, besonders auf künstlerischem Gebiet, einen unerhörten Fortschritt feststellen zu müssen. Gewiß, an der Produktion gemessen, steht Deutschland heute an der ersten Stelle in der Musikliteratur der Welt. Aber dort, worauf es ankommt, in der Darstellung, in der Substanz, ist kein Fortschritt sichtbar. Abgesehen von der Entdeckung einiger neuer Fakten, die neue Arbeitsgebiete (Tonfilm, Rundfunk, Schallplatte) erschlossen, ist die Darstellungsform die gleiche geblieben. Die Methodik der Untersuchung, analytisch-synthetisch, psychologisch-ästhetisch, historisch-aktuell, ist die gleiche. Es gibt heute keinen Musikwissenschaftler, der im Kern und in der Anlage tiefer schürfen könnte als etwa Forkel, keinen Theoretiker, der mehr gäbe als Calvisius geben konnte, keinen Pädagogen, der mehr sagen könnte, als im Goethe-Pestalozzikreis zu lesen steht. In manchen Punkten ist sogar ein Rückgang feststellbar; ich meine den Niedergang innerhalb der Musikkritik. Die Fülle der Erscheinungen, die

Schnelligkeit der Verbreitung lähmen das Verantwortungsbewußtsein über den Augenblick hinaus. Man beeilt sich, zu registrieren, eine kritische Haltung aber verlangt, daß man das Werk erst einmal in allen seinen Teilen auf sich wirken lasse. Das gerade erfordert Besonnenheit und Muße, eine innere Bereitschaft den Eindrücken gegenüber. Welcher Musikkritiker bringt diese fundamentale Eigenschaft heute noch mit? Den tiefsten Punkt im musikalischen Schrifttum der Gegenwart erreicht die Kritik. Wer an diesen Abstieg nicht glauben will, vergleiche die kritische Haltung der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, etwa die Jahrgänge 1798–1810 mit der Haltung heutiger kritischer Musikzeitschriften.

Oberflächlichkeit und dieses Sich als Richter fühlen, durch das sich der Autor eine Sicherheit des Urteils anmaßt, haben auch auf die anderen Gebiete des Musikschrifttums übergegriffen. Diese Spreu wird verwehen und übrig bleiben werden ein, zwei fundamentale Werke und ein paar ehrliche Zeitberichte. Das ist alles. Aber mehr wird man von der Produktion innerhalb von 30 Jahren auch nicht erwarten dürfen.

Zur Lage der Musiklehre

Historisierung und Gegenwärtigkeit

Erich Doflein

1.

Wenn ein Musiker ältester Zeiten bei der Vorstellung oder Benutzung eines Intervalles zahlensymbolische oder lebenssymbolische Bedeutungen im Bewußtsein mitschwingen ließ, so lagen hier Geisteswelten vereint nebeneinander, die für uns heute weit voneinander getrennt sind. Wir können uns vorstellen, daß Empfinden, Hören und Schauen eine Einheit waren, aber wir werden zweifeln, daß wir in einer wirklich ehrlichen schöpferischen Handlung eine solche Einheit in uns könnten lebendig werden lassen. Man bedenke, daß dieses Schauen über die Musik selbst hinausempfand, daß Musik hier in ihrer Einbettung in das Ganze fühlbar war. Freuen wir uns, wenn es uns gelingt, das Schauen wenigstens auf die Musik als Ganzes oder über ein Musikwerk als einem Ganzen auszudehnen.

Wenn ein Musiker der Barockzeit an seinen Instrumenten mitarbeitete, über deren Bau Bescheid wußte und ihn beeinflußte, so wirkten auch hier Wissensgebiete eng verflochten miteinander, die für uns heute in Arbeitsteilung voneinander getrennt sind. Oder wenn Joh. Seb. Bach die Möglichkeiten der temperierten Stimmung ausnützte und bei der Wahl einer entlegenen Tonart für ein Präludium des „Wohltemperierten Klaviers“ den Eigencharakter dieser Tonart entdeckte, nutzte oder bestimmte (– wie man das nun nennen will!), so wirkten auch hier Gebiete der Tonlehre schöpferisch ineinander, die für uns heute als objektive Wissenschaft einerseits und als individuellste Klangempfindung andererseits weit voneinander getrennt den schöpferischen Menschen anregen und jeweils zu ganz verschieden gearteter gestaltender Tätigkeit verlocken.

Und weiter beim Näherliegenden: wenn Bach eine Fuge oder Invention schrieb, so gab er damit ein Stück „Musiklehre“, so gab und vermittelte er musikalische „Anschauung“. Wie vielerlei Tätigkeiten waren hier vereint, die für uns zerspalten sind in

grundverschiedene Arten von Tätigkeit, ja in verschiedene Berufe? Und schließlich: wenn im Zeitalter des Generalbasses „Musiktheorie“ gelehrt wurde, so war dies zunächst Generalbaß-Spiel. Die Theorie war also lebendigste Praxis. Sie war ein Teil der Praxis. Selbst eine Klavierschule bestand stets zu ihrem größten Teil aus einer Generalbaßlehre.

Für uns lebt dies alles nebeneinander, auseinander, ohne einander. Musikphilosophie (die „Schau“), Klangwissenschaft, Musiklehre, Kompositionslehre, Theorie (als Satzlehre) sind Gebiete für sich und in sich. Und nebenan geht ebenfalls für sich selbständig die Praxis des Musiklebens ihren eigenen Weg.

Es ist überraschend, wie wenig immer noch diese Tatsache gesehen wird, wie wenig diese Zerklüftung als Problem, ja als tragische Ursache empfunden wird. Alle Fragen tieferer Art, die der Musiklage unserer Zeit entspringen, ließen sich von hier aus aufrollen. Die Form der Verbindung von Lehre und Praxis ist ein Symptom, das als Einzeltatsache genügt, um die ganze Struktur einer Zeitlage daraus abzulesen.

Am deutlichsten muß der Pädagoge die Situation empfinden. Er ist wohl auch am besten in der Lage, die Folgen dieses Auseinandergedrängtseins von Lehre und Praxis an den verschiedensten allgemeinen und individuellen Schicksalen zu verfolgen. Und zwar sowohl der Pädagoge der im Fache des „Theoretischen“ selbst tätig ist, wie auch der Musiklehrer, der genötigt und gewillt ist, in seinem Instrumentalunterricht zugleich in irgendeiner Form eine „Musiklehre“ aufzubauen.

Deshalb sind auch im Bereich der „Musiklehre“ selbst am deutlichsten solche Bestrebungen zu erkennen, die ihre neue Richtung an der eben skizzierten Lage orientieren und ihre Methodik auf die Überbrückung dieser Kluft zwischen Praxis und Lehre einstellen. Daß sich hierbei eine rein pädagogische Musiklehre ergeben muß, die sich zunächst noch in weiter Distanz von der Klangwissenschaft und den an diese angrenzenden Fragen hält, ist selbstverständlich.

2.

Diese pädagogische Musiklehre hat in den letzten Jahrzehnten eine große Entwicklung durchgemacht, zumal sie auch immer wichtiger wurde als Moment der musikalisch-pädagogischen Gesamtbildung, die man vom werdenden Musiker und besonders vom durchgebildeten Musiklehrer forderte. Ich nenne einige Etappen, ohne Anspruch auf Vollständigkeit:

Arnold Schönberg hat in seiner Harmonielehre (1911) wohl zum ersten Male ganz deutlich sogenannte „Erfindungsübungen“ als Aufgaben gestellt, indem er vom Schüler die freie Verbindung von Akkorden – unter gewisser Einschränkung des jeweils zur Verfügung stehenden akkordischen Materials – vornehmen ließ. Er erreichte dadurch eine Schulung des Gefühls für Funktionsgewichte und Funktionsstrebungen, wie es die landläufige Schulungsform mit ihren gegebenen Bässen und Sopranen niemals erreichen konnte. Ganz deutlich ist hiermit der erste Ansatz zu einer Befreiung des musiktheoretischen Unterrichts vom Vorbild des abstrakten Ideals eines schulmäßigen Satzes, eine Hinwendung zum schöpferischen Aufspüren und zu dessen pädagogischer Förderung gegeben. Dieses Gewicht der erfinderischen Selbsttätigkeit ist nun in unserer pädagogischen Einstellung ständig gewachsen. Doch konnte im Rahmen der pädagogischen Musiklehre – soweit diese nur ein allgemein musikalisches Bildungsglied sein wollte und nicht

Kompositionslehre sein sollte – das Prinzip der erfinderischen Selbsttätigkeit erst zur vollen Fruchtbarkeit kommen, wenn eine gewisse Auflockerung unserer Stilbefangenheit erreicht war, wenn also eine durchgreifende Befreiung von dem abstrakten Ideal eines schulmäßig-richtigen Satzes gelungen war. Diese Befreiung wurde durch die historische Musikwissenschaft entscheidend gefördert und indirekt unterstützt.

Zunächst ist der Funktionslehre Hugo Riemanns zu gedenken. Sie bedeutete schon – ähnlich wie die (zeitlich viel spätere) pädagogische Haltung Schönbergs – als Lehre und Erklärungsform einen entscheidenden Vorstoß in die Klangwirklichkeit. Sie forderte ferner besonders deutlich die Beschäftigung mit dem gegebenen Werke und führte somit notwendig zur Analyse. Trotz der starken Befangenheit der Riemannschen Lehre im Selbstzweck des eigenen Systems ist von seiner Lehre so viel zur Selbstverständlichkeit geworden, daß es kaum einen Musiktheoretiker geben wird, der nicht einige der entscheidenden Riemannschen Funktionsbegriffe in seiner Lehrtätigkeit auch heute in irgendeiner Weise weiter benützen wird. Sehr wesentlich für alle Musiklehre war nun das Weitergehen auf dem Weg der Analyse, die sich zu einem wichtigen Glied der pädagogischen Musiklehre entwickelte. Hier aber mußte ein großer Schritt der Befreiung getan werden: es war notwendig, sich von der noch für Riemann selbst völlig bindenden Befangenheit in die Hörgesetze eines bestimmten Stils, nämlich die der Klassik zu befreien. Die Analyse mußte das Jeweilige der einzelnen Stilhaltung entscheidend achten lernen und sich in die Stilgeschichte einfügen. Ein erster wichtiger Beitrag zu dieser Befreiung war Ernst Kurths Werk von dem „Linearen Kontrapunkt" Bachs (1916), also der, wenn auch wohl zunächst zu einseitige Hinweis auf die vom Harmonischen relativ unabhängigen Eigenwerke der Bachschen Linearität. Ähnliche Bedeutung – jedoch im Rahmen der Harmonik selbst als geläuterte logische Fortsetzung der Riemannschen Funktionslehre – hat Hermann Erpfs Buch „Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik"[1] (1927). Hier ist gleichsam eine Historisierung sämtlicher Klangerscheinungen und folglich aller Funktionsbegriffe der neueren Harmonik seit der Klassik durchgeführt, mit größter Bedachtheit auf Sinn, Situation, Einordnung, also die „Jeweiligkeit" der einzelnen Klangerscheinung. Daß dieselbe Historisierung für alle weiteren Gebiete, von Fragen der Stimmführung bis zu Fragen der Formbindung, Gültigkeit bekommen müsse, wurde weiterhin jedem klar, der etwa auf dem einen Gebiet der Klanglichkeit einmal begonnen hatte, sich von einer lehrbuchmäßigen, unorganischen, d. h. nicht am Leben der Musik selbst orientierten Musiklehre freizumachen. So wurde die Notwendigkeit einer gründlichen Erneuerung des musiktheoretischen Lehrens in der ganzen Vielfältigkeit dieser Aufgabe immer klarer.

Zugleich wird nun im Rahmen des Unterrichts, sofern er nicht Kompositionsunterricht ist, die Übungsform der erfinderischen Selbsttätigkeit, von der oben schon die Rede war, erst eigentlich möglich und sinnvoll. Denn nun kann die jeweilige Aufgabe stilistisch relativ eindeutig präzisiert werden. Nicht nur die Frage des Klang- oder Tonmaterials (bestimmte Akkorde, bestimmter Melodienumfang), auch die Frage der Klangbesetzung (Chor-, Streicher-, Klaviersatz) und daraus erwachsend die Frage der stilistischen Haltung (stilistisch-gattungsmäßig und stilistisch-historisch) wird nunmehr in der Stellung der Aufgabe selbst schon irgendwie geklärt sein müssen. Ein

[1]) Besprechung in Melos, VIII. Jahrg., Seite 372

weiterer wichtiger Schritt zur Befreiung von dem wie ein Verhängnis über allem Musikbildungsbetrieb lastenden Druck eines scheinbar allgemeingültigen Schulstils ist dadurch getan. Gewisse, zunächst kleine Feinheiten des Satzes gewinnen mit einem Male eine unmittelbare Wichtigkeit; die Klangrealität, das Leben der echten Musik, erhält somit größte Bedeutung innerhalb der Ereignisse einer Musiktheoriestunde.

An dieser Stelle steht das Werk Mersmanns[1]). Zunächst gibt das breit angelegte Werk „Angewandte Musikästhetik" gleichsam einen Spiegel des Entdeckungsweges zu den entscheidenden Abgrenzungen der einzelnen stilistischen „Jeweiligkeiten"; dann bringt das Buch „Musiklehre" die pädagogische Erfassung und Präzisierung dieser Erkenntnisse; zuletzt wird die Einordnung alles Theoretischen in die Gesamtheit des musikalischen Bildungsbegriffes mit knappen, programmatischen Stichworten in der kleinen Schrift „Das Musikseminar" dargestellt. Für diesen Zusammenhang kommt vornehmlich die „Musiklehre" in Betracht. Sie ist – grob gesprochen – eine Folge von Aufgaben (Erfindungsaufgaben, jeweils nur mit Angabe des zur Verfügung stehenden „Materials"); eine Folge aber, die durch die Art der Aufgabestellung einen Lehrgang durch die Mannigfaltigkeit der Musik hindurch vermittelt, und somit zugleich den Sinn für stilistische Grundtypen weckt. Diese Klärung der Mannigfaltigkeit ermöglicht die gegenüber aller bisherigen pädagogischen Musiktheorie befreiende Haltung.

Um dies verständlicher zu machen, seien einige wichtige Momente der Gliederung dieser Mannigfaltigkeit genannt: der harmonische Stil wird gegen die Polyphonie abgegrenzt (und wird natürlich in bestimmten Fällen wieder mit ihr verbunden!); im Rahmen der Polyphonie werden ferner „lineare Polyphonie" (d. h. vokale Polyphonie aus „reiner" Melodik erwachsend) und „konstruktive Polyphonie" (d. h. instrumentale Polyphonie aus harmonischer Funktionalität erwachsend) sorgfältig voneinander geschieden; im Rahmen des harmonischen Satzes zudem werden die Etappen der Übung streng nach Stufen des akkordischen Materials hintereinander aufgebaut, wobei zugleich die Verwendung bestimmter Formen und Satzarten (vokal, instrumental, klavieristisch) dem jeweils verwendeten Akkordmaterial stilistisch-sinnvoll entspricht.

Diese Aufteilung des Lehrgebietes in stilistisch getrennte Gruppen ist an der Geschichte orientiert, will jedoch als „Musiklehre" nicht in der Geschichte stehen bleiben, sondern gleichsam zu einer überzeitlichen Gesamtschau der Musik und ihres Wesens (– und das heißt: ihre Möglichkeiten) hinführen. Stilistische Begriffe bedeuten hier weniger eine historische Abgrenzung als eine — im allgemeinen Sinne – phänomenologische Sichtung, Säuberung und Schichtung, sowie eine gattungsmäßige Trennung. Bei der Umsetzung in Unterricht jedoch bleibt folglich noch die Gefahr bestehen, daß die Lösung von Erfindungsaufgaben eine Musik entstehen läßt, wie sie niemals da war und niemals da sein wird. Eine ideale Schulungsbasis ist wohl gegeben, die jedoch nur in der Hand eines wirklich produktiven Lehrers zu dem erwarteten Ziel hinführen wird. Die Gefahr eines Entstehens von abstrakten Typen, eben nicht historischen, sondern überzeitlichen, also irgendwie unrealen Schulbeispielen liegt nahe. Sie kann in der Praxis

[1]) H. Mersmann: Angewandte Musikästhetik, Max Hesse, Berlin 1926
H. Mersmann: Musiklehre, Max Hesse, Berlin 1929
H. Mersmann: Das Musikseminar, Quelle & Meyer, Leipzig 1931

des Unterrichts nur überwunden werden durch die – auch von Mersmann geforderte – ständige Verbindung mit der Analyse von lebendig gewachsener Musik.

Es ist jedoch denkbar, daß auch diese Verbindung zur gewachsenen Musik noch enger und unmittelbarer in der Lehre selbst gelingen kann. Ich habe die Erfahrung gemacht, daß es ungemein schwer ist, jene pädagogisch so wichtige Selbsttätigkeit des Schülers aufzuwecken, solange dieser nur mit einigen wenigen Akkorden, die ihm als Material „gegeben" sind, umgehen darf. Denn der Anfänger hat niemals einfache Dinge im Sinn, sondern stets ein dunkles, drängendes Gefühl von Großem, Reichem, Strömendem. Der Sinn für das Einfache, für das bewußte Walten mit Gekanntem und Erkanntem wächst erst später. Deshalb habe ich mir in meinem eigenen Unterricht zur Aufgabe gemacht – im Ganzen weitgehend auf der Basis der Mersmannschen Musiklehre – stets auf eine bestimmte Weise die Wärme des Gewachsenen, also den Atem der Echtheit in die Aufgabenstellung hereinzubringen. Zu diesem Zwecke habe ich begonnen, mir eine Sammlung von Beispielen echter Musik anzulegen, in welchen die jeweils in den Stationen des musiktheoretischen Unterrichts vorkommenden Akkordzusammenstellungen, Satzformen, Satztechniken, Modulationen usw. auf natürlichste Art vorkommen. Der Lehrgang der „Harmonielehre" wird so zugleich bis zu einem gewissen Grade zu einer Geschichte der Harmonik und der Satzart, da mit einigen Sätzen aus dem 17. Jahrhundert begonnen werden kann, die zugleich nur die Hauptakkorde der Kadenz verwenden, und die dann folgenden Bereicherungen des Materials zugleich auch historisch vorwärtsführen. Da die jeweilige Harmonisierung dann dem jeweiligen Sinn von Form und Melodik entspricht, trägt sie den Stempel der „Echtheit", enthält sie einen Zauber gleichsam, auf den der Lernende mit schnellem Bejahen und Verstehen reagiert. Die Beispiele aus der Geschichte werden hierbei einmal als Vorbild, einmal mit ihrem Sopran, einmal mit ihrem Baß, sehr häufig auch als Variationsthema zur Aufgabe.

Eine genaue Erklärung würde hier zu weit führen, da es nur auf die Charakterisierung einer methodischen Idee ankam. Erwähnt werden muß jedoch, daß solche Versuche einer Nutzung der historischen Gegebenheit, also des „Echten", für pädagogische Zwecke auch sonst auf anderen Gebieten unternommen werden. Zunächst sei die „Schule des Generalbaßspiels" von Herm. Keller[1]) erwähnt, deren Thema ja den Aufbau aus historischem, echtem Stoffe schon ganz nahe legt. Wichtig in diesem Zusammenhang ist ferner die Blockflötenschule von Wald. Woehl[2]). Sie jedoch nutzt nicht nur das echte historische Material in seinem Wert und in seiner stilistischen Entsprechung zum Instrument, sondern auch in seiner Struktur, indem sie die Melodiebeispiele langsam vom Quintenumfang aus sich erweitern läßt, um auf diese Weise – sowie durch Transpositionen – mit der Musik selbst die Applikatur des Instruments zu erobern. Diese Schule erreicht somit hinsichtlich der Lehrweise einen Weg, der, wie Woehl selbst schreibt, „in dieser Reinheit bisher der Öffentlichkeit noch nirgends vorher vorgelegt worden ist." Teilweise angeregt durch Woehl gewann die Forderung einer fast ausschließlichen Verwendung echten Materials auch im musiktheoretischen Anfangsunterricht für mich immer mehr

[1]) H. Keller, Schule des Generalbaßspieles, Bärenreiterverlag Kassel 1931

[2]) Waldemar Woehl, Musik für Blockflöten Heft I (Blockflötenschule), Verlag A. Nagel und Bärenreiterverlag 1930

an Dringlichkeit. Was dort der Quintumfang methodisch bedeutet, bedeutet hier etwa der Satz mit den Hauptakkorden der Kadenz, der langsam am echten Beispiel harmonisch bereichert wird und formal wächst. Als letzte Folgerung aus dieser Haltung ergab sich schließlich meine Arbeit an dem zur Zeit erscheinenden Geigen-Schulwerk[1]), das als ein Lehrgang des Violinspiels nahezu ganz aus „echtem" Material vom ersten Anfang an aufgebaut ist, unter Nutzung der uns durch die Musikgeschichte gegebenen violintechnischen und stilistischen Situationen, wobei zugleich versucht wird, eine Musiklehre, wie sie der Laiengeiger braucht, mit dem technischen Lehrgang zu verbinden.

Bei der beschriebenen Übertragung dieses Prinzips auf den musiktheoretischen Unterricht wird eine Linie aufgenommen, die in dem oben genannten Buch Erpfs vorgezeichnet ist. Die „Historisierung" jedoch wird hier auf das Gebiet der elementaren Harmonik erweitert und pädagogisch ausgenutzt. Bei dieser Form des Übens am historischen Beispiel selbst wird dann die Analyse gleichsam wieder frei und selbständig. Sie braucht nicht mehr der Theorie zu dienen, sondern kann direkt in den Dienst einer Interpretationslehre treten, den Übergang zur Praxis der Musikausübung und des Unterrichtens bildend.

Hiermit ist ein wichtiger Gedanke angedeutet, der bei dieser Charakterisierung der Lage der Musiktheorie nicht fehlen darf. Alle die genannten Bestrebungen haben ein gemeinsames Ziel: sie stellen die Theorie ganz in den Dienst der Musik, wollen die Theorie als Lehre von der „Anschauung" zu einem Teil der Musikbildung, und die Musikbildung als Ganzes wiederum zu einem selbstverständlichen Moment des Musikbegriffes, der Musikpflege gestalten.

Sinn dieser Darstellung sollte nun sein, die „Historisierung" der Musiklehre als notwendiges erstes Ergebnis dieses Versuchs der engeren Verschmelzung von Lehre und Praxis aufzuzeigen. Die Ursache dieser Wendung zur Historisierung liegt natürlich in der Struktur unserer Musikpflege, also unserer „Praxis" selbst. Diese ist ja historisch orientiert; das Gewicht des Gegenwärtigen in ihr ist zu gering, um die „Lehre" von sich aus schon entscheidend beeinflussen zu können.

Doch ist deutlich zu spüren, daß es sich bei dieser Lösung in der Form der „Historisierung" nur um eine Etappe handelt. Eine unmittelbare, aus der Produktion der Gegenwart entspringende Lehrform ist in ihren Anfängen bei den verschiedensten Persönlichkeiten zu beobachten. Doch kann hiervon erst bei einer anderen Gelegenheit die Rede sein.

Es ist denkbar, daß die oben skizzierte, historisierende Form des musiktheoretischen Bildungs-Unterrichts für uns dann einmal die Art wird, in der wir auf lebendigste Weise musikgeschichtliche Bildung dem werdenden Musiker und Musiklehrer vermitteln, während an der pädagogischen Stelle, an der für uns heute noch die Musiktheorie steht, eine viel lebendigere direkte Musiklehre stehen wird.

---

[1]) Erich und Elma Doflein: „Das Geigen-Schulwerk". B. Schott's Söhne, Mainz 1932.

Musikkritik überflüssig?

Franz Plattner

Wenn man produktive oder reproduktive Künstler um ihre Meinung über die Kritik befragt, so wird man in den meisten Fällen die Antwort erhalten, daß die Kritik das Überflüssigste von der Welt sei. Zugegeben: der Künstler, auch der arriviierteste und gerade der, der sagt: ich lese nie eine Kritik, er behält stets einen Rest von Ressentiment zurück, das sein abfälliges Urteil erklären kann. Aber dieses abfällige Urteil wird auch von einer großen Anzahl geistig interessierter Menschen wiederholt, die keinen beruflichen Konnex mit dem Kritiker haben. Erst kürzlich hat ein hervorragender deutscher Publizist geäußert: in Tageszeitungen sollte über alle künstlerischen Veranstaltungen nur im Sinn der Reportage referiert werden.

Ich will hier nicht auf die Frage nach der grundsätzlichen Notwendigkeit der Kritik eingehen. Sie ist oft genug gestellt und beantwortet worden. Ich will auch nicht die notwendigen Fehlerquellen jeder Kritik untersuchen. (Sie liegen ebenso in der Institution selbst wie in der menschlichen Natur, die eben keine Maschine ist.) Ich will mich auf die aktuellen Einwände beschränken. Ist die Musikkritik überflüssig geworden? Man könnte ihre Überflüssigkeit aus der allgemeinen Situation heraus begründen, aus der augenblicklichen Abdrängung der Kunst, aus dem Überhandnehmen wirtschaftlicher und sozialer Probleme. In der Tat wird die Überflüssigkeit der Kritik nicht selten mit diesen allgemeinen Argumenten begründet. Wer kann sich denn heute noch um die Kunst kümmern – so klagt man halb aus Snobismus, halb aus Bequemlichkeit. Es kümmern sich mehr Menschen um die Kunst, als man gemeinhin glauben will. Warum sind die Volkskonzerte in großen Städten überfüllt, warum singen Tausende in den Chören der bürgerlichen und der Arbeiterverbände, warum sind die Museen an den freien Tagen überfüllt? Gar nicht zu reden vom ungeheuren Kunstverschleiß des Rundfunks, der jedem Hörer immerhin die Möglichkeit bietet, Bach, Beethoven und Bruckner kennen zu lernen.

Es heißt weiter: die Musik bietet heute keine Objekte mehr, mit denen sich die Auseinandersetzung lohnen würde. Auch das ist ein Einwand, der nur auf einer sehr oberflächlichen Kenntnis der Sachlage beruht. Wenn man allerdings den Durschschnitt der Tageszeitungen betrachtet, so scheint er durch sie bestätigt zu werden. Was liest man da? Furtwängler hat die Eroica wieder mit einzigartiger Kunst nachgestaltet, das Bachquartett hat seine unübertreffliche Kunst wieder einmal schlagend bewiesen, Frl. X. hat recht entwicklungsfähige Anlagen gezeigt, und Herr Y hat mit schwungvollem Strich das bekannte Bravourstück von Paganini gegeigt. Dann die andere Sorte von Kritiken: die brillanten Schmonzetten. Man nennt das den feuilletonistisch-spritzigen Stil, wie ihn der „Mensch von heute“ verlangt. In Wahrheit dient er nur dazu, um Unfähigkeit zur sachlichen Auseinandersetzung zu kaschieren.

Die Kritik macht es sich bequem: das ist einer der Gründe, weswegen man sie als überflüssig bezeichnet. Ein anderer Grund ist die fachliche Engherzigkeit. Wieviele Kritiker finden es immer noch unter ihrer Würde, einmal in eine Schulaufführung oder in einen Tonfilm zu gehen, wieviele Kritiker kennen die moderne Musik genug, um sie wirklich zu übersehen? Es ist nicht wahr, daß die Gegenwart keine musikalischen Probleme stellt, es ist falsch, daß es heute keine Objekte und keine Themen gibt – der Durch-

schnittskritiker kennt sie nur nicht, und wenn er sie kennt, dann fehlt ihm (oder seiner Redaktion) die Initiative, sie zu behandeln. Der Musikkritiker spielt immer noch zu sehr den Besserwisser, den Ankreider, den Oberlehrer. Er kritisiert zu viel, anstatt zu informieren, anstatt Bewegungen, Zusammenhänge aufzuzeigen, er sieht nur Werke und Interpreten, wo er Stile und Erscheinungen sehen sollte.

Die Welt ist in der Umwandlung und mit ihr auch die Kunst. Der Musiker wurde in den letzten zwanzig Jahren vor eine Menge neuer Aufgaben gestellt. Hat ihm die Kritik geholfen, diese Aufgaben zu lösen, hat die Kritik zur Erkenntnis der Situation beigetragen? Erkenntnis: dies ist das entscheidende Wort. Je mehr sich der Kritiker um Erkenntnis der Dinge, um Klärung der Stilfragen, um Abgrenzung der Phänomene, um Herausstellung des Wesentlichen, Symptomatischen bemüht – unter diesem Gesichtspunkt ist Strauß ebenso wichtig wie Strawinsky, Pfitzner ebenso wichtig wie Eisler – je mehr er seine „persönliche Meinung" zurückdrängt, umso fruchtbarer wird seine Arbeit sein. Ob der Kritiker etwas „schön" oder „nicht schön" findet, ist in der Tat völlig gleichgültig. Ob ihm ein Werk etwas „sagt" oder nicht, ist absolut uninteressant. Es geht um die Erkenntnis der Sache. Der größte Teil der Musikkritik aber erzählt von seinen Empfindungen. Und weil er das tut, darum verfällt er auch immer wieder in den Fehler, mit hunderterlei verschiedenen Maßstäben zu messen, darum streichelt er immer wieder die Mittelmäßigkeit mit freundlichen Pfötchen, um sich dann an Strawinsky oder Hindemith vielleicht gegen seinen Willen zu reiben.

Die Stimmungskritik, die nach „schön" und „scheußlich" abwertet, mit dem Rotstift in der Faust und fachlichen Scheuklappen am Kopf, ist in der Tat überflüssig. Die Kritik aber, die sich um die Erkenntnis der Musik in unserer Zeit bemüht und wirklich den gesamten Bereich der musikalischen Lebensäußerungen begreift, diese Kritik, die tätig an der Sache mitarbeitet, hat heute mindestens eine so wichtige Funktion wie in der angeblich besseren Zeit vor 50 Jahren. Heute gibt es viel mehr zu klären – und zu verteidigen.

Diskussion

Jugend und Neue Musik

Walter Steinhauer

Wir bringen hier den ersten Diskussionsbeitrag zu dem Thema: Neue Musik und die junge Generation, welcher der Verfasser dieses Aufsatzes ebenfalls angehört.

Im Aprilheft des „Melos" bewilligt Karl Wörner sich Exaltationen bei der Schilderung gegenwärtiger Übergangszeit. Zugegeben: wir haben eine denkbar unruhige Gegenwart, und niemand kann schon definitiv sagen, ob es sich um eine grundsätzliche, wirtschaftliche und geistige Neugeburt (Rote Fahne) oder um eine „Krise" der industriellen Konjunktur (Voss. Ztg.) handelt. Aber ist die unleugbare Zerrissenheit der Gegenwart schon Grund genug, emphatisch den „Sinn des Lebens" in Frage zu ziehen und einer guten alten Zeit nachzuweinen, die meist nur wegen fehlender Detailkenntnisse und aus der Entfernung so viel gefestigter und konturenklarer anmutet als die eigene Epoche?

Das Renaissancejahrhundert jedenfalls, von dem noch Richard Wagner zehren konnte, bietet doch sicherlich gleichfalls das Bild eines höchst chaotischen Umschwungs; bei der damaligen Konzeption unseres letzten großen Kulturstils (mit jedem kleinen Ich als sakraler Geste) herrschte genau wie heute ein wildes Durcheinander von Meinungen, sodaß eine urwüchsige Kraft des Schimpfens notwendig wurde. Eben darum aber rief Hutten: die Geister regen sich – o seculum, es ist eine Lust zu leben! Und wer im Ernst wollte denn, trotz aller Miseren, die aufgewühlte, pamphletgesegnete Gegenwart eintauschen gegen das satte Oberflächengekräusel des fin de siècle, gegen Glyzerinmusik unter Lüstern, zwischen Plüsch?

Das Jammern nach einer neuen, einheitlichen Welt- und Kunstanschauung wird kaum helfen. Das historische Bewußtsein könnte nachgerade einsehen, daß Weltanschauung eine Krise in Permanenz ist, und jedenfalls ist die Naivität als glücklich zu beneiden, mit welcher Wörner vom „Sinn der Kunst", vom „Wesen des Kunstwerks" beiläufig und ohne methodische Verbindlichkeit redet, unter Verabsolutierung des eigenen Standpunktes, und gleich als ob es bei dieser Frage nur eine seit Jahrhunderten sich gleichbleibende, altgeläufige und unbestritten einzige Antwort gäbe. Das „Wesen" der Kunst im strengen Sinne dagegen ist eine Angelegenheit von Weltflucht, über die hier nicht diskutiert zu werden braucht. In praxi nämlich kommt es nicht darauf an, was Kunst an sich sein mag, sondern wie sie von der Gegenwart gewollt wird. Und hier kann man sich nun prächtig entscheiden: ob man für die kulinarische Oper eintreten will, die Seiner Majestät dem Abonnenten gefällt – wobei immerhin anmerkenswert ist, daß Richard Strauß kürzlich in einem Interview höchstselbst den „Museumscharakter" der repräsentativen Operninstitute als erwünscht bezeichnet hat[1]), – oder ob man die spröde Gradheit sparsamstimmiger Spielmusiken bevorzugt, – oder auch ob jedes Mittel einschließlich laxer Song-Sentimentalität recht ist, wenn nur eine nachhaltige didaktische Wirkung Gutes stiftet. Die Qualität der Musik als eines Mittels nämlich hängt billig nur von ihrer Zweckmäßigkeit ab. „Daher ob wol solche Compositiones nach den Regulen de Contrapuncto gut sein, seind sie doch nit gut nach den Regulen der guten und wahren Music", so urteilte Michael Praetorius über die alte Polyphonie im Sinne des effektbedachten Stilwandels seiner Zeit, und wer will heute schon – voreilig wie Wörner — „nur gute Musik" auswählen und verwenden können, obwohl doch wahrscheinlich sein dürfte, daß eine Musik, die gut ist nach den Regeln des ästhetischen Manchestertums, des l'art pour l'art, nicht gut ist nach den Regeln einer beziehungsreicheren und politischen Kunst.

Schließlich liegt noch ein Widersinn darin, daß der Aufsatz Wörners anfangs die gegenwärtige Diskrepanz der Weltanschauungen beschreibt, hernach aber mit großartigem Ethos in der Wir-Form loslegt, gleich als ob die junge Generation eine Einheit wäre. Dann ist es natürlich leicht, zu behaupten, Hindemith marschiert „für uns Junge" an der Spitze der modernen Komponisten, ohne daß klar wird, in welchem Sinne er denn eigentlich da „marschiert". Findet er bloß die weitestgeschichtete Resonanz und zahlenmäßig größte Zustimmung, oder macht er die „beste" Musik – und in welcher Hinsicht die „beste", in autonom-handwerklicher oder in funktional-weltverändernder Hinsicht,

[1]) B. Z. am Mittag, 3. 5. 1932.

vom geistesgeschichtlichen Standpunkt aus, vom marxistischen oder von welchem sonst? Denn vom sozialen Standpunkt aus ist sicherlich die Musik Weills und Eislers und — artanders korrespondierend — sogar auch der katholische Klassizismus des späten Strawinsky „wertvoller“ als die Kammerkunst Hindemiths oder gar als die vornehmen und vornehmlich materialinteressanten Gipfelbesteigungen des Schönbergkreises. Falls also Jugend auf Moskau schwört oder auch (ohne fanatische Heilsgewißheit) z. B. bloß den demokratisch belangreichen Rundfunk wichtig nimmt[1]) oder die Freizeitgestaltung der Millionen, so wird sie auch eine leichter zugängliche und andringende Musik für wesentlicher halten als den Fachbetrieb der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, den sie dann nicht einmal als Sauerteig gelten lassen kann. Und es ist die Frage, ob die Einseitigkeit einer solchen dogmatischen Bewertung heute nicht tragfähigeres Format hat als ein achselzuckendes laissez faire oder toleranter Totalitätsanspruch – sofern es wirklich so ist (wie Unzählige aus ihrer konkreten Situation heraus hoffen müssen), daß gegenwärtig die drei letzten Jahrhunderte durch eine neue, überpersönliche Diesseitsordnung liquidiert werden.

Jedenfalls wird auch, wer diese spezifische Wertung nicht mitmachen will, zugeben müssen, daß die Stellungnahme der jungen Generation zur Neuen Musik nicht geklärt werden kann ohne Hereinnahme des jeweiligen Denkstils in die Beschreibung. Und zwar läßt sich auf folgende Weise eine skizzenhafte Zuordnung erreichen: auch heute noch darf man die Deutschen mit Recht ein Volk der Dichter und Denker nennen, denn während z. B. im realpolitischen England die Stimmabgabe für eine Partei durchweg eine Stellungnahme zu einer akuten Spezialfrage bedeutet, ist bei uns der Stimmzettel Glaubensbekenntnis und Weltanschauungssache — am reinsten gerade bei den („ach so unvernünftigen!“) Jugendlichen aller Richtungen. Persönliche Erfahrung wird nun bestätigen, daß für die jungen Musikübenden und Hörer bis weit hinein in die Reihen der werdenden Fachleute die abgewandelte Banalität gilt: sage mir deine politische Überzeugung, und ich will dir sagen, welchen zeitgenössischen Musikstil du bevorzugst. Da gibt es eine bündische und sich als revolutionär bezeichnende Haltung, die trotzdem den Egozentriker Wagner höchst verehrt und modern untermenschliche Musik grundsätzlich ablehnt; wie dieses Paradoxon möglich ist und was es bedeutet, das ist eine aufschlußreiche Frage, deren Erörterung aber hier von der Musik zu weit ab und in allgemein-kulturhistorische Horizonte führen müßte. Das gegenteilige Extrem marxistischer Observanz und sein musikalisches Profil wurden schon angedeutet. Echte Schönbergverehrer dürften sich der „niederen Tagespolitik“ gegenüber völlig uninteressiert verhalten; sie haben mit ihrer phantastischen Eigenwelt genug zu tun, – vorgestern war „esoterisch“ die geläufige Vokabel, mit der eine solche Haltung und die ihr entsprechende, romantische Inselhaftigkeit des Kunstwerks charakterisiert wurden. Und die bürgerliche Mitte wird zwar nicht alles gleichmäßig „schön“ finden, aber sie wird möglichst alles gelten lassen, sowohl die soziale Funktionalität des Lapidarstils als auch die Distinguiertheit gehauchter Zweiunddreißigstel, denn es wäre absurd – nicht wahr? –, die euklidische Geometrie für zulänglicher zu halten als den Gedankenkreis Albert Einsteins, nur weil sie tiefer ins öffentliche Bewußtsein gedrungen ist. Ein solches vielseitiges Verstehensvermögen wiederum dürften die extremen Doktrinen als Rückgratlosig-

[1]) Der Eingang des Manuskripts liegt einige Wochen zurück. Schriftltg.

keit bezeichnen, und dementsprechend würde auch Hindemiths Fähigkeit, derartig heterogene Texte wie solche von Gottfried Benn und von Brecht komponieren zu können, nicht als Tugend einer besonders umfassenden Persönlichkeit angesprochen werden, sondern als bedenklicher Mangel an geistigem Charakter.

Ich bin mir natürlich bewußt, daß diese knappen Zuordnungen nur sehr grob und schematisch ausfallen konnten, aber sie scheinen mir doch ein deutlicherer Fingerzeig auf die sinnvolle Vielgliedrigkeit der Beziehungen zwischen heutiger Jugend und Neuer Musik zu sein, als ihn die anspruchsvoll verallgemeinerten Urteile Wörners geben konnten. Die Zeit ist in Aufruhr auf allen Gebieten, neue Aufgaben und Ziele drängen, die Geister regen sich, und an lebendigem Lärm geben wir dem grundlegenden 16. Jahrhundert nichts nach. Juvat vivere!

Fragen an Kurt Weill, seine „Bürgschaft" betreffend

Herbert Trantow

Wußte Kurt Weill, mit welcher Spannung seine neue Oper von allen, die dem Neuen, soweit es positiv und schöpferisch ist, offen zugewandt sind, erwartet wurde?

Wenn ja, warum schrieb er, der im Jasager gelehrt hatte, daß das Leben nichts gilt vor der Verantwortung der Allgemeinheit gegenüber, die Bürgschaft wieder negativ und destruktiv?

■

Warum: „Es ändert sich nicht der Mensch, es sind die Verhältnisse, die seine Haltung ändern"?

Warum nicht: „Der Mensch ändert sich entscheidend nur in langsamer Entwicklung durch geistige Erkenntnisse und innerliche Erlebnisse — wer durch äußerliche Verhältnisse seine Haltung ändert, ist in seiner Gummigesinnung nicht wert, Mensch zu heißen"?

■

Gibt es überhaupt „Verhältnisse" im Weill-Neherschen Sinne? Würden sich Weill-Neher im entscheidenden Moment durch solche „Verhältnisse" ändern lassen? Würden sie sich nicht den „Verhältnissen" zum Trotz durchsetzen?

■

Wenn ja, warum dann die Proklamierung dieses Lehrsatzes durch alle drei Akte der Bürgschaft? Will man damit dem Publikum eine bequeme Ausrede für seine angenommene innere Verderbtheit geben („Ihr könnt ja nichts dafür — die „Verhältnisse" haben euch ja schlecht gemacht") oder will man sie durch lehrhaftes Beispiel dazu bringen, den „großen Mächten" nicht zu widerstreben, da der Mensch ja doch Opfer der „Verhältnisse" (vor 50 Jahren: Produkt des „Milieus") ist?

■

Warum wird nicht am Opernlehrstück, als welches sich die Bürgschaft letzten Endes darstellt, gezeigt, daß es Menschen gibt, die gegen die Lockungen des Kapitalismus ihr Menschentum rein erhalten? Wieso ist es tragisch oder lehrreich, wenn Matthes am Schluß als Strafe für sein unsoziales Verhalten erschlagen wird, da der andere, Orth,

der unter dem Einfluß der „großen Mächte“ genau so ein Schieber geworden ist, leben bleibt, obgleich er in widerlicher Weise seinen Freund, für den er einst bürgte, dem Mob überantwortet?

■

Wieso sind Krieg, Teuerung, Hunger und Krankheit ausschließlich Folgen des Kapitalismus? Angenommen, ja: warum wird dann nicht die Überwindung dieses schlechten kapitalistischen Systems gezeigt? Weill-Neher lehren im Gegenteil, daß der Kapitalismus Sieger bleibt und daß es einem unter Umständen ausgezeichnet äußerlich gehen kann, wenn man unter diesem System „schiebt“ (Fall Orth) — daß es einem bloß übel ergeht, wenn man widerstrebt (Fall des weisen Richters) – warum nicht der Sieg des Idealismus und der ewigen Menschenrechte und Menschenwürde über die „großen Mächte“?

■

Wird Weill sein nächstes Lehrstück auf einem Thema aufbauen, das zeigt, wie unter einem besseren System die Menschen glücklicher sind, sodaß die Hörer mit dem Wunsch nach Hause gehen, an dieser neuen, besseren lehrhaft gezeigten Welt mitzubauen? Sollte ihm nicht auch bewußt sein, daß es mehr Menschen gibt, als er vielleicht glaubt, die auf Geld und äußerliches Wohlergehen nicht im entferntesten den Wert legen, den als ausschlaggebend für menschliche Werte er uns seit der „Dreigroschenoper“ (mit Ausnahme des Jasager) lehrt?

■

Könnte er nicht ein Lehrstück schreiben, in dem er zeigt, daß Geld gegenüber geistiger Macht kläglich versagt und daß Besinnung auf reines Menschentum unserer Zeit mehr nottut, als der Kampf gegen eine äußerlich überlegene Macht? Beweist nicht die Geschichte aller geistiger Bewegung, daß äußere Macht auf die Dauer doch den Kürzeren zieht?

Soziologie

Wege zu einer Soziologie der Musik

Hans Weil

Wenn wir auch die Diskussion über Sinn, Wesen, Aufgabe und Zielsetzung der Musiksoziologie nicht allzu weit ausdehnen möchten, so sollen doch unter den zahlreichen an uns gelangten Stellungnahmen die Stimmen nicht unberücksichtigt bleiben, die sich von fachsoziologischer Seite aus zu unseren Erörterungen erhoben. Wir geben nachstehend noch dem durch die Max Schelersche Schriftenreihe zur Philosophie und Soziologie bekannten Soziologen und Frankfurter Universitätsassistenten Hans Weil das Wort zu einer kurzen Studie, die er uns zu diesem Thema übersendet.

Eine explicite umfassende Soziologie der Musik gibt es noch nicht, fast möchte man sagen, kann es bei dem gegenwärtigen Stand unserer Forschung noch nicht geben. Denn wenn es überhaupt ein Gebiet menschlicher Äußerungsweisen gibt, von dem man sagen kann, daß es sich der soziologischen Forschung erst zuletzt erschließt, so ist es das der Musik. Dennoch halten wir die Aufgabe einer Soziologie der Musik für möglich und versuchen im folgenden einige Wegstationen zu kennzeichnen, in der man sich den gewünschten Zielen am ehesten zu nähern vermag.

Fragestellungen der Musiksoziologie

Die Gesellschaftswissenschaft, insofern sie sich bemüht, empirisch sichtend und ordnend sich ihrem Erkenntnisgegenstand zu nähern, hat sozusagen zwei extreme Erkenntnisquellen, die sie in eine mitteilbare und einsichtige Verbindung zu bringen hat: die Sozialstatistik auf der einen Seite und das menschliche Bewußtsein auf der anderen. Das heißt die quantitative Größe und die soziale Wirkungsmacht einzelner Gruppen und Schichten, die der Soziologe auf Grund der typischen Merkmale ihres allen Trägern gemeinsamen Denkens, Wissens und Handelns theoretisch heraushebt und abgrenzt. Zu dem Ende, daß man die Reaktionen und Funktionen dieser Schichten und Gruppen begreift und versteht.

Eine spezifische Art von Gruppen oder Schichten wird innerhalb der Soziologie dadurch charakterisiert, definiert und von anderen abgehoben, daß man alle diejenigen zusammenfaßt, die an einem objektiven von Menschen geschaffenen Kollektivgebilde Anteil haben, Anteil haben wollen oder sollen. Dieses Gebiet der Soziologie heißt erst dann mit Recht Kultursoziologie, wenn man sich nicht mit dem Gebilde selbst – sei es das Verkehrswesen, die Wissenschaft, der Rundfunk oder die Kammermusik – sondern nur mit der Auswirkung dieser Objektivation auf die an ihr Teil habenden Schichten zu beschäftigen gewillt ist. Die Untersuchung der Objektivationen nach Bedeutung und Wandlung selber ist Sache einer möglichen aber noch nicht durchgeführten Kulturwissenschaft.

Ein Teil der Kultursoziologie also im engeren Sinne hätte die Soziologie der Musik zu sein. In ihr können Schichten erfaßt werden, die in einer spezifischen Beziehung zur Musik stehen, sei es als Darbieter, Hörer oder „Unternehmer". Dabei wären folgende grundsätzlichen Fragen zu stellen: 1. Welche Arten von Schichten, die an der Musik als Produzenten oder Konsumenten Teil haben, gibt es grundsätzlich oder hat es historisch gegeben? 2. Durch welche objektiv faßbaren Merkmale – z. B. Instrumente und Institutionen – weisen sich diese Schichten als solche aus? 3. Welche „bildende", das Bewußtsein und das Handeln des Menschen bestimmende und verändernde Gewalt hat die Musik tatsächlich? 4. Welches Bewußtsein haben die Gruppen selber von der Musik, ihrem Wesen und ihrer Bedeutung für sie und endlich 5. Wie steht die Musik jeweils in Verbindung mit anderen gesellschaftlichen Mächten und anders konstituierten Gruppen?

Der Weg nun, den die Musiksoziologie zu nehmen hätte, würde vermutlich den umgekehrten Weg des Fragens zu nehmen haben, als denjenigen, den wir soeben gegangen sind. Denn um einen Erkenntnisgegenstand „rein" herauszustellen, müssen zunächst alle diejenigen Wirkkomplexe ausgeschieden werden, die ihn verschleiern. Es müssen die nicht rein musikalischen Motivationen oder Wirkfaktoren zu eliminieren versucht werden. Allein schon dieser erste Schritt zur Klärung ist außerordentlich gefährlich und fordert größte Behutsamkeit; denn wir wissen noch nichts über die spezifische Wirkungsmacht der Musik über die Menschen, wir ahnen sie nur und müssen alles ausscheiden, was gewiß nicht rein musikalisch ist, dürfen aber nichts wegnehmen, was vielleicht dennoch eine Wirkweise der Musik selber sein könnte.

Das Potpourri ist soziologisch vor allem darum charakteristisch, weil es in einer Epoche der Musikgeschichte zugleich die gesamte musikalische und die breiteste soziale

Geltung hatte. Es ist entstanden in einer Zeit, wo die alte bei Aristokratie und Honoratioren gepflegte Kammermusik durch ein neues Musikpublikum, das anderes haben wollte, in ihrer sozialen Geltung zurückgedrängt wurde. In einer Zeit, in der gleichzeitig Gesang- und Musikvereine den Markt für die „großen" musikalischen Veranstaltungen schufen, entstand gleichzeitig auch als private Musikart die „Salonmusik" und als folgendes drittes Musikinstitut das Musikkaffeehaus. Alle diese Gründungen und Institutionen forderten ein ihnen adäquates Musikprogramm. Gleichzeitig erfährt das Klavier, als beherrschendes Musikinstrument, eine außerordentlich starke Rangerhöhung. Man beginnt vor allem am und für das Klavier zu komponieren, die Beherrschung der pianistischen Technik wird immer wichtiger.

Für diese Musiksituation wird das Potpourri eine adäquate musikalische Form. Die Motive, die im Potpourri jeweils zusammengezwungen wurden, waren meist lyrisch-individualistische Motive romantischer Prägung. Es ist soziologisch aufschlußreich, daß wir uns beim Anhören eines Potpourris an eine „vornehme" Villenstraße aus der Zeit vor fünfundzwanzig Jahren erinnerten. Die Fassade nämlich jener „gemütlichen Landhäuser" mit den idyllischen Eckchen im Verein mit jenen trutzigen Burgen waren genau so pseudoindividuell wie die marktgängigen Motive der gleichfalls nur durch eine Brandmauer zusammengehaltenen musikalischen Edelsteine. Es sind Kennzeichen der gleichen Zeit mit ihren standartisierten Eigenwilligkeiten, welch letztere nur verstanden werden können als Fluchtversuch vor einer erdrückenden Egalisierung.

Das Publikum, das sich freute, wenn es in einem Potpourri „Vom deutschen Rhein" Stückchen von Richard Wagner wiederfand, hat gewiß auch ganze Opern von Wagner geduldig mitangehört und aus ihnen das nach Hause genommen, was es rezipieren konnte: einige wenige schlagkräftige Melodien und – vielleicht vor allem – das Bewußtsein, gebildet zu sein. Von hier aus wird die einfache musiksoziologische Frage verständlich, inwiefern der Besuch von Musikdarbietungen – den man statistisch erfassen kann — etwas auszusagen vermag über die echte Rezeptionsbereitschaft der Besucher. Weiß man nämlich, wie stark oder wie schwach jeweils in den einzelnen gesellschaftlichen Schichten der Zwang zur Repräsentation oder zur Legitimation durch Konzertbesuch gewesen ist, so wird man jeweils das „musikalische Niveau" erst feststellen können, wenn man diese vorausgehenden Einschränkungen vollzogen hat.

Zu dieser Schranke der Rezeption kommt als zweites Moment hinzu, daß die Musik im vorigen Jahrhundert in die Reihe jener geistigen Mächte trat, durch die sich gewisse Schichten unserer Gesamtbevölkerung als die „Besseren", die „Kultivierten" allgemein als die „Gebildeten" von den „ungebildeten" Schichten der Bevölkerung abheben wollten. Diesem Bestreben konnte die musikalische Produktion gerade im Potpourri dadurch entgegenkommen, daß sie immer wieder an einige wenige, dem Publikum bekannte Motive anknüpfte und diese ihm in immer neuen Fügungen so darreichte, daß die Hörer im Erkennen von Bekanntem sich ihrer „musikalischen Bildung" vor sich und anderen bewußt wurden. Das Potpourri hatte hierin eine verwandte Aufgabe wie das aus ähnlichen Gründen so beliebte Silben- oder Kreuzworträtsel.

Mit diesen Andeutungen sollte hingewiesen werden auf allererste Ansätze einer musiksoziologischen Analyse der Rezeptionsformen. Der heimliche Kampf jedes künst-

lerisch Produzierenden mit seinem Publikum, die Überwältigung oder Bezwingung des ungeschult Aufnehmenden durch den geschulten Darbietenden – zum Vergleich denke man vielleicht an Shakespeare und sein Publikum – sind gesellschaftliche Bezüge, die wir immer wieder feststellen können, die sich aber wandeln je nach der gesellschaftlichen Potenz und Intention des musikalischen „Unternehmers" – Kirche, Gesangverein, Staat.

Aber bei jeder Aussage, bei jedem Vergleich kommen wir bereits an die Grenzen des Unbekannten, an die Grenze des Metaphysischen, des Glaubens. Wir wissen z. B., daß es immer Schichten verschiedener musikalischer Differenziertheit innerhalb der gleichen Gesellschaft gegeben hat. Einige von uns werden der Meinung sein, daß diese musikalische Differenziertheit durch „Erziehung" beliebig zu steigern sei. Andere gehen von anderen anthropologischen Voraussetzungen aus und neigen zu der Meinung, daß es „ewig" Begabte und Unbegabte, feine und grobe Menschen geben wird. Empirisch können wir aber für die Gegenwart und die Vergangenheit bereits aus der Differenziation der Begabungen zu Fragestellungen kommen, deren wissenschaftliche Beantwortung vieles im musikalischen Geschehen, einen Teil der Wirkung der Musik auf den Menschen deutete oder erklären würde.

Bis dahin wird die Literarsoziologie, die Soziologie der bildenden Künste, die Soziologie der Pädagogik weitere evidente Ergebnisse gebracht haben, sodaß von hier, wie von der Musikpsychologie und Musikphilosophie aus, dann der schwere Versuch wird unternommen werden können, dem Geheimnis der musikalischen Produktion etwas näherzukommen. Die Soziologie selber wird an dieser schweren Aufgabe zu erweisen haben, wie weit sie überhaupt imstande ist, mit ihren Hilfsmitteln etwas von dem menschlichen Bewußthaben von sich aus zu erkennen und zu deuten, selbst da, wo dies Bewußte das Gegenteil von einem diskursiven ist.

Wir haben hier absichtlich keinerlei Hinweise auf die soziologische Interpretation der „großen" musikalischen Formen – Chor, Fuge, Sonate – und der bedeutenden historischen Musikinstitutionen gegeben. Zur Klärung der ersteren wären, wie schon gesagt, noch viele Vorarbeiten zu leisten, die Beschreibung der letzteren wird zunächst mehr Aufgabe einer Kulturwissenschaft im neuen Sinne als einer Kultursoziologie zu sein haben.

Endlich sei noch ein Stoßseufzer erlaubt: es gibt nichts Schlimmeres für eine Wissenschaft, als wenn sie, Mode werdend, aus ihrem eigentlichen vorsichtigen Arbeitsplan durch eine wohlmeinende, aber schlecht belehrte Öffentlichkeit herausgerissen und in den Zwang zu dauernder Aufklärung und Richtigstellung gebracht wird. Nachdem die Soziologie vor ein paar Jahren noch als „Wortmaskenverleihinstitut" verspottet wurde, droht ihr jetzt die Gefahr falscher Popularität.

Ausland

Französische Sinfonik der Gegenwart

A. Machabey

Es ist nicht einfach, in einer ausländischen Zeitschrift über seine Landsleute zu sprechen, und die paar französischen Leser, denen dieser Artikel vielleicht zu Gesicht kommen wird, werden mir ohne Zweifel Trockenheit und Knauserei zum Vorwurf machen, die ich in der Aufzählung von Autoren und Werken walten lasse. Ich glaube indessen, daß dies die einzige Möglichkeit ist: eine Aufgabe wie diese macht die rigoroseste Objektivität zur Bedingung, da nur sie die Unabhängigkeit des Urteils wie die Freiheit des Ausdrucks gewährleistet. Im übrigen scheint es mir zunächst notwendig, die Grundidee dieser Studie kurz zu skizzieren.

Mindestens zwei Methoden, über Musik zu schreiben, sind möglich: die psychologische und die soziologische. Denn wenn es richtig ist, daß das durchschnittliche Publikum sich mit jener flüchtigen Emotion zufrieden gibt, die ihm seine Lieblingswerke vermitteln, so darf der Historiker und Soziologe Anspruch darauf erheben, daß er so eng gezogene Grenzen überschreitet; indem er die gleichgeordneten Phänomene einer Zeit verbindet, indem er ihre getrennten Flugbahnen beobachtet und die Kräfte zu erkennen sucht, die das Phänomen hervorbringen und erhalten, ist es ihm gegeben, unzählige, verwickelte „Scheinbarkeiten“ zu enthüllen, die unser Bewußtsein trüben, uns blind und unser Urteil fehlerhaft machen.

Unter diesem Gesichtswinkel möchte ich hier die zeitgenössische französische Musik betrachten. Dabei schwebt mir nicht die Form einer umfangreichen Studie vor, die jedes Detail berücksichtigt, sondern vielmehr eine gedrängte Übersicht, in der alle vorbereitenden Analysen fehlen, die bei einer derartigen Arbeit als Voraussetzung schon gegeben sein müssen. Diese Arbeit beschränkt sich auf die Instrumentalmusik, aus später genannten Gründen sogar noch mehr auf die sinfonische Instrumentalmusik.

1.

Die französische Musik der Gegenwart umfaßt viele lehrreiche Kapitel. Aber der prüfende Blick fällt zunächst auf zwei dominierende Sachverhalte: die Erweiterung der Tonalität und die Bereicherung der Orchestration.

Schaut man heute zurück, so hat das Tonalitätsproblem eine heftige Kurve beschrieben, deren von der Normallinie am weitesten entfernter Scheitelpunkt in den unmittelbaren Nachkriegsjahren, etwa zwischen 1919 und 1925, anzusetzen ist. Gegenwärtig haben auch die wildesten Revolutionäre wieder Vernunft angenommen. Ganz zu schweigen von der strikten Atonalität, die eigentlich in Frankreich niemals Fuß gefaßt hat, ist zu bemerken, daß die Polytonalität mildere Formen angenommen hat, die unaufgelöste Dissonanz immer seltener wird und daß man in verschiedenen Abstufungen zu einem dissonanten Chromatismus zurückkehrt, der jedoch an die Grundlage der Tonalität gebunden bleibt.

Aber diese Tonalität wird jetzt hinter den noch so täuschenden chromatischen Verkleidungen wieder deutlich sichtbar. Die Musiker halten darauf, den Gang der

tonalen Entwicklung klarzulegen, ihr Fundament genau zu markieren, ungeachtet aller der Hindernisse, die sich aus unvorhergesehenen Seitensprüngen, aus ungewöhnlichen Ausweichungen und Zwischenschaltungen ergeben können. Die tonale Kadenz, erweitert, verdünnt, überschwemmt mit harmonischen Kunststücken und Mehrdeutigkeiten all Art, bleibt stets das grundlegende, ordnende Gesetz; nur versteht es der französische Komponist, mit Geschick und technischen Kenntnissen ihre frühere Armut, ihre Monotonie zu verbergen. Diese Lösung, soweit sie auch an Kühnheit hinter den vor zehn Jahren angestellten Versuchen zurücksteht, die bei unseren Nachbarn noch anzutreffen sind, hat dennoch, wie man sehen wird, in unserem Lande ihre volle Berechtigung.

Eine solche harmonische Lösung muß natürlich Einfluß auf die Instrumentation nehmen. Diese hat sich den Erfordernissen einer an Überraschungen reichen Schreibweise anzupassen. Sie verlangt an allen Pulten ohne Unterschied echte Virtuosität und zugleich klangliche Kultur und eine fortgeschrittene Musikalität. Andrerseits kann man eine unentrinnbare Entsprechung voraussagen und auch bereits konstatieren zwischen der aus der Erweiterung der Tonalität sich ergebenden Komplizierung der harmonischen Verhältnisse und der Vermehrung der Klangfarbwerte. Denn deren Aufgabe ist es ja, die polyphone Rechnung zu verdeutlichen, zu vereinfachen und ihre Lösung als eine logische erscheinen zu lassen. Daher das unbeirrbare, nahezu bei sämtlichen heutigen französischen Komponisten anzutreffende Geschick, sowohl jedes einzelne Instrument als Hilfsmittel hierfür zu verwenden als auch die verschiedenartigsten und unerwartetsten Kombinationen der Instrumente untereinander. Hier wäre auch anzumerken, daß im Gegensatz zur Entwicklung in Deutschland das französische Orchester weder an Umfang noch an Gewichtigkeit verloren hat, mit Ausnahme einiger noch anzuführender Fälle. Man schreibt noch immer für komplette Streicher, für Holz mit Englisch Horn und Baßklarinette, das Blech zu vier Hörnern, drei oder vier Trompeten, drei Posaunen und Tuba; im Schlagzeug, das stets eine bedeutende Rolle spielt, finden sich häufig auch neue, früher selten verwandte Elemente: Celesta, Triangel, Xylophon und so fort.

Mehr und mehr strebt die orchestrale Schreibweise nach Homogenität. Das dokumentiert sich einmal in einer Verselbständigung der tiefen Instrumente, die — befreit von dem ewigen Schrummen der Bässe — jetzt an der Polyphonie teilhaben; zum anderen in einer neuen Auffassung des Klanges, die weniger zu einer Alternation als zu einer Durchdringung der einzelnen Gruppen neigt. Zur Realisierung dieser Tendenz bedarf es natürlich ausgezeichneter Instrumentalisten.

Man hat oft von dem Einfluß des Jazz auf den Rhythmus und auf das moderne Orchester gesprochen. Abstrahiert man einmal vom „Geist des Jazz“, der niemals der unsere sein kann, so ist zu sagen, daß all seine instrumentalen Methoden lange zuvor in Europa entdeckt waren, wohin sie dann später von Amerika zurückexportiert wurden, nachdem man sie dort bis zum Exzess systematisiert und auf ein enges Anwendungsgebiet begrenzt hatte. Ganz offenbar ist dieser an sich schon nur oberflächliche Einfluß in Frankreich fast gleich null, soweit die ernste Musik von Rang in Frage steht.

Der rhythmische Apparat, der für die Belebung jedes musikalischen Kunstwerks eine so bedeutsame Rolle spielt, ist aufs engste mit dem Wesen der Melodie verknüpft. Und diese schöpft der Musiker entweder aus seinem eigenen Fonds oder aus dem Vorrat der Volksmelodik, sei es der französischen, der ausländischen oder der exotischen.

Diese zweite Kategorie ist vielfach ausgebeutet worden: die nationalamerikanischen Tänze, die jüdischen Melodien, die orientalische Musik, die Folklore Spaniens, die liturgischen Gesänge, die jeweiligen nationalen Bestände versorgen viele Komponisten mit Themen wie mit Rhythmen.

Natürlich erfinden andrerseits auch viele die Motive und die rhythmischen Schemata ihrer Kompositionen selber. In jedem Fall ist es bemerkenswert, daß die Sorge um den Rhythmus heute in der vordersten Reihe steht, daß die Musiker geradezu ihre ganze Ingeniosität darauf verwenden, ihm eine immer elementarere Bedeutung zuzulegen, das Interesse an ihm ständig zu steigern.

Was die rein ästhetischen Elemente anlangt, so steht wohl ohne Frage die Harmonik — im weitesten Sinne des Begriffes — an erster Stelle. Im Gesamt der musikalischen Komposition ist die Harmonik ein Koeffizient von erheblicher Wichtigkeit, der die ganze Struktur eines Werkes entscheidend bestimmt und der sich in genauer Entsprechung einerseits mit der Orchestration, andrerseits mit dem Grade der tonalen Selbständigkeit befinden muß, den der Komponist erlangt hat.

Nun kann man fragen, welchen instrumentalen Formen diese verschiedenen Elemente dienstbar gemacht werden, deren Lagerung wir soeben in Kürze beschrieben haben.

Gewiß, die alten klassischen Titel fehlen keineswegs: alljährlich taucht eine Anzahl von Klaviersonaten oder von Sonaten für Klavier und Instrumente auf; Quartette erscheinen, die den Autoren offenbar zur Übung in den schwierigsten Problemen der Tonalität, der Harmonik, des Rhythmus, des Klanges und der Konstruktion dienen; auch ein paar Suiten wird man stets entdecken, manchmal eine Sinfonie mit drei oder vier Sätzen, deren Anordnung das klassische Prinzip in Erinnerung ruft; das Concerto hat ebenfalls manche Zeitgenossen verlockt, die seinen Geist, indem sie frei mit den Gegebenheiten des 18. Jahrhunderts schalteten, zu erneuern suchten. Nur von der Variation ist man fast ganz abgekommen.

Hingegen ist die ernsthafteste Bemühung nahezu sämtlicher französischen Sinfoniker auf die deskriptive und die pittoreske Musik gerichtet; mag diese für das Orchester allein bestimmt und nach Art der sinfonischen Dichtung behandelt sein, mag sie den Zwecken der Choreographie nutzbar gemacht werden (und unter diesem Gesichtspunkt ist die moderne Ballettmusik zuweilen von starkem Interesse) oder mag sie als Begleitung zum Film auftreten. In diesen ihren verschiedenen Funktionen beherzigt die Instrumentalmusik durchaus die großen klassischen Regeln, die man, mindestens in ihren Grundzügen, bis in die fortgeschrittensten Werke hinein verfolgen kann; alle Einzelzüge indessen zeigen sich abhängig von den Forderungen des Gedichts, des Librettos, des Films oder des psychologischen Sachverhaltes, den der Komponist in Musik zu übersetzen gewillt ist. Und so muß er aus der Wesensart des jeweiligen Werkes die Maximen herleiten, die diesem allein Gleichgewicht und Logik zu verleihen vermögen.

So lebt (um nur auf zwei Autoren und zwei Werke zu exemplifizieren, die allgemein bekannt sind) zwischen dem Streichquartett Debussys und den drei Salambo-Suiten von Florent Schmitt [1]) eine Vielheit der Formen, eine Mannigfaltigkeit der Nuancen, die man verzeichnen muß, wenn es auch ein vergebliches Beginnen wäre, sie im einzelnen zu analysieren. Und diese Vielfältigkeit findet sich in der Produktion der ganzen letzten Jahre wieder, mit nachdrücklicher Betonung der deskriptiven Musik.

[1]) Dieses Werk Florent Schmitts ist in Deutschland völlig unbekannt, wie übrigens die meisten Werke dieses Autors

Diktatur der Konzertsäle gegen Neue Musik

2.

Wenn es interessant ist, die Grundansichten und die Schriftzüge der heutigen französischen Musik-Ästhetik kennen zu lernen, so dürfte es nicht weniger aufschlußreich sein, zu erfahren, wie das Publikum zu den neuen Werken steht. Das ist, falls man sich nicht von der Objektivität entfernen will, eine heikle Fragestellung.

Zur Beantwortung dieser Frage scheint sich eine schier unerschöpfliche Quelle ganz natürlich darzubieten: die Musikkritik. Jedoch kann diese, alles in allem, nicht als untrügliches Auskunftsmittel in Anspruch genommen werden – : die Unabhängigkeit mangelt ihr ebenso wie auch häufig die Kompetenz. Gar zu oft begnügt der französische Musikschriftsteller sich damit, ein paar harmlose Gemeinplätze hinzusetzen, die nichts als seine ganz persönliche Reaktion verraten. Gewiß, es gibt ausgezeichnete Kritiker, Musiker von Rang, Männer von Bildung und Kultur, unabhängige Köpfe – aber diese wenigen, deren Vorstellung umfassend und deren Wissensfonds reich genug ist, um die Wahrheit aufzudecken und sie auch zu sagen, reichen nicht aus, um die öffentliche Meinung maßgebend zu beeinflussen.

In Wahrheit ist nichts so bedeutungsvoll wie das Verhalten der Auditorien gegenüber der lebendigen Kunstübung, wie die kollektive Reaktion des Publikums der letzten zwölf Jahre; darüber jedoch schweigt man sich aus. Das Resultat ist, daß alle Neuerungen, als subversiv verschrien, zum Verstummen verurteilt werden. Wenn die jungen Komponisten Frankreichs zu jenem tonalen Kompromiß zurückgekehrt sind, das wir oben geschildert haben, so ist das schließlich unter der Diktatur der Konzertsäle geschehen, die mit ihrer Reserve und ihren Protesten Autoren wie Verleger vor jedem möglichen Fehlschlag gewarnt und dadurch verängstigt haben. Die Zukunft wird lehren, ob das von Vorteil war.

Keineswegs verhält es sich so, daß etwa der französische Hörer ein prinzipieller Gegner jeder Kühnheit wäre. Aber was er verlangt, ist eine Musik, die genau das rechte Maß zu halten weiß, die glückliche Harmonien mit gewählten Farben verbindet, die rhythmisch greifbar, doch frei von Vulgarität ist, kurz eine lebendige Musik, deren Sinn und Gehalt sich auch literarisch ausdeuten läßt, insofern nicht schon der Titel dazu einlädt. Es besteht kein Zweifel, daß die jüngste französische Musik fast ausnahmslos angenehm zu hören ist: weder die Kunstfertigkeit, die man an sie wendet, noch die gewählte Schreibweise, in der sie abgefaßt ist, können sie hindern, klar zu sein. Sie ist eher reich als kompliziert, schön im Klang, abwechslungsreich im Kolorit und in der Bewegung. Mag sie elegant bis zur Subtilität, mag sie friedfertig, streng, machtvoll oder stürmisch sein – in keinem Falle wird sie auf jene typischen Qualitäten verzichten, die das französische Ohr von ihr verlangt.

Im tiefsten Grunde gehorcht die Musik den säkularen Strebungen des französischen Geistes, der in der Psychologie, in der Literatur, ja im Leben selbst die Äquivalente für die klingenden Probleme sucht, die ihm gestellt sind. Es ist nur natürlich, daß auch der Musiker in Frankreich von den gleichen Triebfedern bewegt wird, daß so zwischen ihm und dem Hörer eine stillschweigende Übereinstimmung, eine Gemeinsamkeit entsteht, auf Grund deren sich der Komponist, unter Vermeidung einer konstruktivistischen Musik, die seit langem von ihrem Ursprung abgeschnitten und in ihrer Abstraktion philosophisch geworden ist, vornehmlich der sinnlichen Greifbarkeit und der Bildhaftigkeit befleißigt. Mit anderen Worten: er bevorzugt die sinfonische Dichtung und das Ballett.

Deutsche Übertragung von Hanns Gutman (wird fortgesetzt)

Zeitschriftenschau

Ein Jahrgang deutscher Musikzeitschriften

Heinrich Strobel

Zweierlei Dinge fallen schon beim flüchtigen Durchsehen des letzten Jahrganges deutscher Musikzeitschriften auf: einmal die allgemein sich durchsetzende Tendenz zur Behandlung geschlossener Themenkreise und dann die außerordentlich geringe Rolle, die alle wirtschaftlichen Fragen spielen. Selbst eine repräsentative Zeitschrift wie die „Musik“, die bewußt jede kämpferisch-aktive Haltung vermeidet, ist von der beziehungslosen Aneinanderreihung der Aufsätze abgekommen. Sie fügt jetzt ihren traditionellen Sonderheften über die großen Meister der Vergangenheit verschiedene Hefte mit aktuellen Themen an. Sie widmet Mozart und natürlich Haydn stattliche Nummern, und sie sucht zugleich die Lage der mechanischen Musik (Januar) oder der Hausmusik (Mai) zusammenfassend darzustellen. „Musik und Bewegung“ bekommt bereits das zweite Sonderheft, und sogar dem Weihnachtsfest in der Musik werden ein Dutzend Druckseiten und ein Tannenbäumchen auf der Umschlagseite gewidmet. Geht man auf den Inhalt, so muß man Einsteins kluge Studie über „Mozarts Handschrift und Niederschrift“, Anheißers Auseinandersetzung mit dem Problem der Figaro-Übersetzung oder den Einleitungsaufsatz zum Hausmusikheft hervorheben, in dem Georg Schünemann das Fortbestehen einer musikalischen Kultur mit einem Fortbestehen des musikalischen Liebhabertums gleichsetzt. Erwähnenswert ist es auch, daß ein offizieller Vertreter der Ufa die Einschaltung der „ernsthaften Komponisten“ in die Tonfilmproduktion als Voraussetzung für die Schaffung des Musikfilms bezeichnet. Ein tieferes Eingehen auf die durch die Krise noch verschärfte Problematik der musikalischen Situation findet man in Paul Bekkers Studie über „Die Not des Theaters“, in der energisch gegen die These Stellung genommen wird, daß das gemeinnützige Theater zum Geld verdienen da sei (Juliheft). Ausdrücklich muß auch Werner Danckerts Aufsatz über „Wesen und Ursprung des Volksliedes“ hervorgehoben werden. Formulierungen wie die folgenden haben gerade heute programmatische Bedeutung:

> „Das echte Volkslied speist sich aus zweifacher Quelle: die sakrale Kunstmusik übereignet die Substanz der Kunstsprache und mit ihr das irrationale religiöse Ethos, das ungebrochene Bauerntum hingegen die vitalen Kraftzuflüsse. Weil nun zwischen den beiden Polen stets eine fühlbare Spannung besteht, darum ermöglicht sich ein befruchtendes Überströmen. Wo diese Spannung nachläßt, da stirbt das Volkslied aus und wird durch „volkstümliche“ Ableger einer (weltlich-rationalistischen) Kunstmusik abgelöst – so in Italien, Frankreich und England schon seit dem späteren Mittelalter, in Deutschland seit dem 16. Jahrhundert –, oder es bilden sich eigentümlich provinzielle stagnierende Mischformen heraus, wie etwa die Ländler, die Schnadahüpfl- und Jodlergesänge der deutschsprachigen Alpenländer, die wahrscheinlich großenteils im vorklassischen Divertimento und im bürgerlichen Gesellschaftstanz des 18. Jahrhunderts ihren Ursprung haben.
>
> . . . Damit ist über die heute umlaufenden Bemühungen, dem ‚Volk‘ sein verloren gegangenes Liedgut wiederzuschenken, schon das Urteil gesprochen: sie gleichen dem aussichtslosen Versuche, ausgetrocknete Herbariumspflanzen wieder zum Blühen zu bringen. Wie sollte auch das Lied alter Zeiten gedeihen, da ihm doch der Wurzelboden seines ursprünglichen Daseins entzogen ist.“

Zelters Gedächtnisrede auf Haydn

Eine häufigere Behandlung musikwirtschaftlicher Fragen findet man in der „Deutschen Tonkünstlerzeitung“. Sie wird schon in ihrer Eigenschaft als offizielles Blatt des „Reichsverbandes“ dazu gedrängt. Gerade wenn man ihre berufsständige Bindung kennt, wird man die Vielseitigkeit ihres Inhalts besonders rühmen. Sie bringt in jeder Nummer mindestens einen Aufsatz von prinzipieller Haltung (Orff: Musik aus der Bewegung, Fellerer: Gesellschaftsform und musikalischer Stil), und sie kann Furtwängler und Strawinsky zu ihren Mitarbeitern zählen. Ähnlich auf einen bestimmten Interessentenkreis ist die im Aufstieg begriffene „Zeitschrift für Schulmusik“ eingestellt. Sie hat mit Beginn dieses Jahres eine Verbreiterung ihrer Basis vorgenommen. Ihr Herausgeber ist jetzt Hans Joachim Moser, ihr Schriftleiter Fritz Piersig. Viel Raum nehmen die Auseinandersetzungen mit der Notverordnung gegen den Abbau der Schulmusik ein. Die Gegenüberstellung von theoretischen Abhandlungen über die einzelnen Themen (Musik in der Volksschule, moderne Musik in der Schule, Gregorianik) und Berichten über die praktische Arbeit ist sehr glücklich.

Die von Eberhard Preußner vorzüglich geleitete Monatsschrift „Die Musikpflege“ hat im April ihren 3. Jahrgang begonnen. Man findet gleich im ersten Heft einen sehr instruktiven Aufsatz von Ewald Jammers „Was entleiht das Publikum aus einer Musikbibliothek?“. Der statistischen Aufstellung liegen Zahlen der sächsischen Landesbibliothek in Dresden aus dem Geschäftsjahr 1929/30 zugrunde. Unter den zwanzig meistbegehrten Komponisten steht Bach an erster Stelle, Vivaldi an 4., Verdi an 7., Wagner an 10., Hindemith an 16. — um zwei Nummern hinter Niemann und um eine vor Haydn! Sehr interessant auch, daß die Benutzer von Hindemithschen Noten zu 58% Nicht-Berufsmusiker sind. Im nächsten Heft steht eine Gedächtnisrede Zelters auf Joseph Haydn, aus der ich folgende Sätze mitteilen möchte:

> „Man hat Haydn den Vorwurf machen wollen, daß seine Musik der Leidenschaft ermangle. Hierauf wäre folgendes zu erwiedern.
>
> Das Leidenschaftliche in der Musik, wie in anderen Künsten, ist leichter als man denkt, schon, weil es leichter nachempfunden wird. Es ist nicht ursprünglich; die Gelegenheit bringt es hervor und, nach dem Begriffe der Alten verdekkt es die reine Natur und entstellt das Schöne.
>
> Südlich gesinnte Theoristen haben die Leidenschaften als Bedingung aller Kunst manifestieren wollen und mögen darüber nicht angelassen werden am wenigsten von uns, die wir nicht ihres Sinnes sind.
>
> Unser Haydn ist ein Sohn unserer Zone und wirkt ohne Hizze was er wirkt: Wer will denn auch erhizzt seyn?
>
> Temperament, Sinn, Geist, Humor, Fluß, Süße, Kraft und endlich die echten Zeichen des Genies: Naivitaet und Ironie — müßen ihm durchaus zugestanden werden.
>
> Sind nun die hiergenannten Elementarspecies, welche ohne Wärmestoff nicht denkbar sind Haydnsche Eigenheiten, so begrüssen wir seine Kunst als antik, im besten Sinne; und daß sie modern sey ist unseres Wissens nicht bestritten worden, was auch schwer gelingen möchte, da alle moderne Musik auf Ihm ruht.“

Aus dem Inhalt der folgenden Hefte: August Ullner über das Arbeitsprinzip im Musikunterricht der höheren Schulen und Hans Mersmanns programmatische Schrift über musikalische Laienbildung durch Rundfunk und endlich zwei Arbeiten über die Krise der Musikkritik (Ropohl und F. Deutsch).

Eine verdienstvolle Studie über Musikkritik von Walter Berten steht in der Schweizerischen Musikzeitung, in der K. H. David mit großem Geschick ein wirklich umfassendes Bild von der musikalischen Zeitlage gibt, ohne daß er darum die speziell schweizerischen Fragen vernachlässigen würde. Hervorzuheben zwei Untersuchungen von Kurt Westphal über Hindemith und über das Problem des Stilverfalls.

Im Typus ähnlich, nur mehr gelockert, auch mehr feuilletonistisch in der Haltung ist der „Auftakt“, der unter Prof. Steinhards Führung nun schon im zwölften Jahr den Interessen der deutschen Musiker und der Neuen Musik in der Tschechoslowakai in der vielseitigsten Weise dient. Der letzte Jahrgang der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ enthält eine Reihe von Beiträgen, die auch über die Wissenschaft hinaus interessieren. Ich nenne den Artikel von Hans Engel-Greifswald, der die brennenden Organisationsfragen der Musikwissenschaft aufreißt, und Latzkos Arbeit über den musikalischen Rundfunk, in dem man folgenden beherzigenswerten Satz findet:

„Denn der Rundfunk brauchte nur jene die üblichen Opern- und Konzertliteratur betreffenden Wünsche seiner Hörer durch Übertragung zu befriedigen, um wertvolle Kräfte für seine besonderen Aufgaben frei zu machen, um sich also freiwillig auf solche Werke beschränken zu können, die entweder in der Öffentlichkeit nicht gepflegt werden oder die stilistisch und technisch auf den Rundfunk geradezu angewiesen sind.“

Die beiden Aufsätze von E. F. Schmid über Haydn und die Flötenuhr und über Haydn und Ph. E. Bach zählen zu dem wenigen Wesentlichen, was im Jubiläumsjahr über den viel gelobten und immer noch nicht genug bekannten Meister geschrieben worden ist.

Stichproben ausländischer Zeitschriften

Hanns Gutman

Die Krise der Musik und aller geistigen Dinge überhaupt findet in den musikalischen Fachblättern der anderen Länder nicht den gleichen Niederschlag wie bei uns. Man nimmt sie dort noch immer nicht so ernst. Es ist fast mehr von der Krise der Kassen als von der Bedrohung ideeller Werte die Rede. Musica d'Oggi (XIV, 3) untersucht den „Rückgang des Notenverkaufs und seine Ursachen“. Aber was wir schon oft verzeichneten, wird auch in diesem Zusammenhang bestätigt: weder in England noch in Italien, weder in Amerika noch in Paris erscheint die Musik als solche, erscheint ihre Erscheinungs- und Vermittlungsform in Frage gestellt.

Frankreich belegt diese Behauptung am deutlichsten. In Nummer 4 des Guide Musical (1932) schreibt Albert Laurent „Autour de la Crise“ eine philosophische Plauderei. Aber auch er ist vorsichtig genug in der Formulierung des Themas: „Die Krise! Das Wort steht in allen Zeitungen, es ist auf aller Lippen; Krise des Handels, Krise der Industrie, Krise des Geistes, Krise der Autorität. Darf man hinzufügen: Krise der Musik?“. Man sieht, wie für den französischen Beobachter erst langsam die ersten Zweifel zu keimen beginnen.

Dieser Guide Musical, der auch die Überreste der noch nicht ersetzten Zeitschrift „Musique“ aufgenommen hat, ist ein Supplement zum Guide du Concert. Dieser entspricht in der Aufmachung unserem Berliner Konzertführer, bringt aber neben den Programmen auch jede Woche einen Kurzartikel, darunter die ständige Rubrik „Un entretien avec . . .“ Dabei kommt meist nicht viel mehr heraus als ein schöngeistiges Interview, jedoch entnimmt man der Unterhaltung mit Ravel, daß dieser eine Jeanne d'Arc und eine Operette (avec une pointe de pirandellisme) zu komponieren beabsichtigt.

Auch eine Äußerung Ravels über Strauß, dessen Elektra-Uraufführung (!) in Paris Aufsehen erregt hat, ist von Interesse.

Ravel spielt naturgemäß auch eine große Rolle in dem Aufsatz „L'Espagne dans la Musique française“, den René Chalupt in der Revue Musicale (13, 123) veröffentlicht. Im selben Heft: eine Monographie über den in Deutschland wenig bekannten Komponisten Migot, von dem auch in der im Melos erscheinenden Studie Machabeys die Rede ist. Einem anderen, jung verstorbenen Musiker, dessen Kunst nicht zu uns gedrungen ist, Jean Cartan, widmet (13, 126) Roussel einen höchst ehrenvollen Nachruf. Man entnimmt ihm, daß Cartan vor Milhaud sich mit dem Gedanken trug, Claudels Kolumbus zu komponieren.

Im übrigen behält die Revue Musicale ihr gewohntes Bild – : sie vereint Historisches und Aktuelles, Spezialfragen und allgemeine Gegenstände, sie reicht von einem unbekannten Brief Frescobaldis bis zur jungen Musik Jugoslawiens, von Lully bis Malipiero; sie bleibt bei ihrer vorwiegend ästhetischen Haltung, sie ist, so wenig sie auch die Gegenwart unbeachtet und unbetrachtet läßt, im letzten Grunde ein konservatives Blatt. Konservativ, aber nicht rückständig – das dürfte heute wohl nur noch in Frankreich möglich sein. Und so wird die Revue Musicale zum treuen Abbild der musikalischen Situation in Frankreich. Man braucht nur nachzulesen, welchen Aufruhr die Aufführung von Milhauds „Maximilian“ in der Pariser Oper erregt hat, um zu ermessen, wie sehr das französische Publikum noch in der Tradition verhaftet ist. Gar von den soziologischen Fragezeichen, die sich in so auffälliger Weise durch die deutsche Musikgeschichte unsrer Tage ziehen, wird man da wenig oder nichts finden. Das soll keinen Vorwurf bedeuten – es könnte sogar ein Vorzug sein.

Selbstverständlich fehlt auch die obligate Goethe-Nummer nicht. Darin ein Artikel von Raymond Petit über den „Zweiten Teil der Zauberflöte“. Ein anderes Sonderheft ist dem Andenken von Vincent d'Indy gewidmet, für das sich Honegger und Cortot einsetzen. Beinah ein Buch ist die Spezialnummer „Chopin“ geworden. Sie enthält eine Menge fesselnder Einzelheiten, und hier bewährt sich wieder die echt französische Verbindung der Literatur mit der Musik: das Chopinheft zählt André Gide und die Comtesse de Noailles zu seinen Mitarbeitern.

Ein anderes Zeugnis für die nahen Beziehungen der beiden Schwesterkünste finde ich im Chesterian (XIII, 97), einen kleinen Essai von André Maurois, „Parallélisme de la Musique et de la Littérature“, der in mancher Hinsicht aufschlußreich ist. „Die wesentliche Obliegenheit aller Kunst“, so sagt Maurois echt französisch, „ist es, eine menschliche und intelligible Ordnung einzuführen in die Unordnung der realen Welt“, und nicht minder bezeichnend: „Ein Chaos, beherrscht von einem Gedanken – das ist eine große Sinfonie so gut wie ein großer Roman“.

Manche beachtenswerte Seite trifft man auch im Menestrel. Ich nenne da vorallem den Aufsatz „L'Oratorio moderne en Allemagne“ von Machabey, der ja einer der besten Kenner und eifrigsten Förderer deutscher Musik in Frankreich ist. Der Titel dieser Arbeit ist eigentlich irreführend, denn sie befaßt sich fast ausnahmslos mit Hindemiths „Unaufhörlichem“. (94, 15) Ich zitiere den Schlußpassus: „Das Werk Hindemiths und Benns ist ein Zeichen; vielleicht hat es nur im germanischen Milieu seine Gültigkeit, aber – man mag es zugeben oder nicht – es hat Anteil an den großen Dingen

unsrer Epoche, es gibt Kunde von einer Strömung, in der auch wir stehen, die auch uns, ohne daß wir es wissen, beeinflußt."

Ebenfalls im Menestrel (94, 9) setzt sich Paul Landormy mit Gides bereits genannter Chopin-Glosse auseinander. Er meint, Gides Interpretation von Chopins Musik enthalte „viel Literatur" und lehnt den Vergleich mit Beaudelaire ab. In 94, 10 stimmt Alex. Cellier ein Klagelied über den Niedergang der französischen Kammermusik an. An der gleichen Stelle: eine Elektra-Besprechung; siehe auch Revue Musicale 13, 124. Daß auch im Menestrel Goethe an die Reihe kommt (Goethe und die Musik – natürlich), versteht sich. (Wie auch die Unzahl von Aufsätzen anläßlich der Haydn-Zentenarfeier nicht einzeln erwähnt zu werden brauchen, umso weniger, als nirgends ein neuer Aspekt, ein origineller Beitrag zu diesem Komplex zu entdecken ist.) Ich erwähne noch einen Artikel von Arthur Hoerée (93, 37) über „Diaghilew und die Musik", offenbar ein unerschöpflicher Gegenstand. Hoerée hat, für mein Gefühl sehr treffend, den snobistischen Zug in Diaghilew und seiner Umgebung, nicht zuletzt in Satie und Cocteau, erkannt. Die Renaissance Gounods schreibt er durchaus diesem Snobismus zu und sagt: „Hätte Cocteau oder Satie es sich einfallen lassen, stattdessen Ambroise Thomas als den Erlöser der Gegenwart zu proklamieren, so würde vermutlich ‚Mignon' den ‚Médecin malgré lui' ersetzt haben." Und von Diaghilew: „Er liebte gewiß die Musik Gounods, aber nie hätte er gewagt, sie zu geben, wenn nicht Cocteau und seine Freunde die Zeitgemäßheit dieses veralteten Meisters dekretiert hätten".

Rassegna Musicale setzt in sehr seriöser Weise ihre Bemühungen um die Musik aller Zeiten fort. Geschichtliches, wie die Bekanntmachung einer verschollenen Oper von Pasquini, wechselt mit Heutigem, etwa mit einer Untersuchung der amerikanischen Musik (Pannain). Die Rassegna hat sich offenbar die geistige Fundierung der gegenwärtigen Musik zur Hauptaufgabe gesetzt. Arbeiten wie Gattis „Aspetti della situazione musicale italiana" (V, 1) oder Pannains „L'idea di classicismo nelle musica contemporanea" (IV, 5) bezeugen das. Die letztgenannte Studie wendet sich, in einer nicht gerechtfertigten Verschiebung der Fronten, gegen Mechanisierung, Kommerzialisierung, Verhandwerklichung der Musik, welche Qualitäten doch wohl kaum aus der Idee des Klassizismus herzuleiten sind.

Sackbut in England zeichnet sich wie stets durch die Weitherzigkeit der Themen aus. Man kann dieses Blatt eigentlich kaum mehr eine musikalische Fachzeitschrift nennen. In XII, 3 ergeht sich Eric Blom in einem Artikel „The Alliance of screen an music" in fürchterlichen Phantasien, wie man sinfonische Dichtungen mit Filmen verbinden könnte. Im selben Heft werden die englischen Filmkritiker (von G. W. Stonier) einer heftigen Kritik unterzogen und Prinzipien für die Filmkritik aufgestellt. Erstaunlich, mit welcher Freimütigkeit in diesem Blatt ein Kritiker den anderen kritisiert; erstaunlich auch, wie groß und weit verbreitet offenbar das Interesse an der Kritik ist (sehr im Gegensatz zu den deutschen Verhältnissen!); am meisten erstaunlich aber, wie wenig anscheinend verlangt wird von denen, die sich kritisch-publizistisch betätigen. In Nummer XII, 1 schreibt Hermon Ould einen rein musiktheoretischen Aufsatz, spricht von Strawinsky wie von de Falla und scheut sich gar nicht, einzugestehen, daß er von Schönberg nichts außer einigen Liedern und dem Pierrot Lunaire kennt. Schönbergs englische Kritiker werden (XII, 2) von Henry Warren gründlich abgekanzelt und durch

Zitate in ihrer ganzen Oberflächlichkeit entlarvt. Sehr amüsant ist die Zukunftsvision einer Anti-Musik-Liga, die John Goss (XII, 1) entwirft, in der richtigen Erkenntnis des furchtbaren Tatbestandes, daß „seit Einführung des Radios die Musik allmählich eine Begleitung zu nahezu sämtlichen menschlichen Tätigkeiten geworden ist".

Schließlich soll noch auf eine wichtige Nummer der Musical Times hingewiesen werden (Dez. 31). Sie bringt unter dem Titel „Musicians and the Crisis" einen scharfen Aufruf gegen die Ausländer in der englischen Musik. Der autarkische Wahnsinn hat also bereits um sich gegriffen. Wie übrigens gerade England, das es trotz manchen Versuchen noch nie auch nur zu einer eigenen Oper gebracht hat, ohne Italiener und Deutsche auskommen will, das bleibt eine offene Frage.

Artikel von der prinzipiellen und über die Landesgrenzen hinausreichenden Bedeutung dieses zuletzt zitierten sollen in Zukunft — in kürzeren Abständen als bisher — hier besprochen und den Lesern des Melos im Ausschnitt zugänglich gemacht werden.

Neuerscheinungen

Wir bringen in dieser ständig wiederkehrenden Rubrik ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine erste Auswahl aus den musikalischen und musikliterarischen Neuerscheinungen. Wir behalten uns vor, auf einzelne der hier erwähnten Werke noch ausführlicher einzugehen.

Neue Musik

Conrad Beck, Zwei Präludien für Orgel. *Schott, Mainz*

Julius Chajes, Konzert a-moll, op. 13, für Violoncell mit Orchesterbegleitung. Bezeichnung der Solostimme von Prof. Friedrich Buxbaum. *Haslinger, Wien*

Paul Kadosa, Drei ganz leichte Sonatinen für Klavier, op. 18 a. *Schott, Mainz*

Carl Orff, Werkbuch I: Kantaten nach Texten von Franz Werfel, Heft III: Fremde sind wir.
– Werkbuch II: Chorsätze nach Texten von Bert Brecht; Heft II: Vom Frühjahr, Öltank und vom Fliegen *Schott, Mainz*

Carl Orff, Catulli Carmina I. Sieben Chorsätze a cappella (Text: lateinisch).
– Catulli Carmina II. Drei Chorsätze a cappella (Text: lateinisch). *Schott, Mainz*
Mit diesen Werken zeichnet sich das Chorschaffen Orffs nach der Seite der Gemeinschaftsmusik (Werfel) und gleichzeitig nach der Richtung persönlich-künstlerischen Ausdrucks scharf und ausladend ab. Wir werden auf das Werk Orffs im Zusammenhang zurückkommen.

Paul Hindemith, Der Tod (Friedr. Hölderlin), vierstimmiger Männerchor a cappella. *Schott, Mainz*

Joseph Haas, Um ein Mägdelein ... Serenade op. 83, nach Gedichten von Arthur Maximilian Miller, für vierstimmigen Männerchor a cappella:
1. Anmarsch, 2. Elegie, 3. Romanze, 4. Abmarsch. *Schott, Mainz*

Erwin Lendvai, Monumenta Gradualis op. 37, Geistliche Lieder für 3 – 16 gleiche und ungleiche Stimmen. Heft III: 4 Gesänge für 4 gleiche Stimmen. *Schott, Mainz*

W. Burkhard, Aus tiefer Not, Variationen über den Haßlerschen Choralsatz für Orgel, op. 28 No. 1
– In dulci jubilo, Variationen über den Haßlerschen Choralsatz für Orgel, op. 28 No. 2
– Fantasie, op. 32, für Orgel. *Schott, Mainz*

Armin Knab, Litauische Lieder, deutsch von Rich. Dehmel, für eine Singstimme und Klavier.
– Alte Kinderreime, ein- und zweistimmig mit Instrumenten. *Schott, Mainz*

Josip Slavenski, Kolo, Serbischer Reigen. Improvisationen für zweist. Frauenchor mit Streichorch. oder Streichquintett. *Schott, Mainz*

Heinrich Kaspar Schmid, Von deutscher Art, Suite für Männerchor und Klavier (oder a cappella) nach volkstümlichen Gedichten von Franz Kürten, op. 85: 1. Tanzruf, 2. Das Kartenspiel, 3. Verspruch, 4. Aus Herzensgrund, 5. Junggesellen, 6. Lustige Hochzeit. *Schott, Mainz*

Hermann Erpf, Der Dengler (H. Burte), vierstimm. Männerchor a cappella. *Schott, Mainz*

Karl Gofferje, Die Blockflöte; eine Anweisung, die Blockflöte zu spielen.
Erster Teil: Die Grundlegung.
Kallmeyer, Wolfenbüttel
Bärenreiter-Verlag, Kassel
Aus dem Vorwort: . . . Mit einem Kinderinstrument wird sich der im häuslichen Kreise musizierende Laie, geschweige denn der geschulte Musiker nicht abgeben wollen. Die Blockflöte ist leider schon zum Kinderinstrument gestempelt. Geschäftstüchtigkeit hat sie bisher ausschließlich wegen leichter Spielbarkeit angepriesen. Ich gebe gern zu, daß ziemlich leichte Erlernbarkeit wenigstens der Anfangsgründe eine der Eigenschaften ist, weswegen ich die Blockflöte für Musik in der Schule empfehle. Es muß aber dazu gesagt werden, daß unsere Flöte — ich bin versucht zu sagen: trotzdem — ein ernstzunehmendes Tonwerkzeug ist, das wie jedes andere Musikinstrument Hingabe und Arbeit erfordert, wenn anders man es gut zu spielen bemüht ist. Hier ist also eine Ehrenrettung nötig.
Hans Mersmann

Musikleben

Was ist ein Bachfest?

Karl Laux

„Die neue Bachgesellschaft (Eingetragener Verein, Sitz Leipzig) wurde vor 32 Jahren gegründet, in dem Augenblick, als die (alte) Bachgesellschaft nach fünfzigjähriger Tätigkeit ihre große Aufgabe, die Herausgabe der kritischen Gesamtausgabe der Werke Johann Sebastian Bachs, vollendet hatte, und es nun galt, diese Werke in die weitesten Kreise des deutschen Volkes und den ernster deutscher Musik zugängigen Ländern überhaupt einzuführen, nach Möglichkeit auch die für den Gottesdienst geschaffenen Werke diesem wieder nutzbar zu machen. Sie erstrebt dieses Ziel durch Veranstaltung wandernder Bachfeste . . .“, so heißt es offiziell im Programmbuch der Bachgesellschaft.

Abgesehen davon, daß dies schlechtes Deutsch ist, heißt es also, man wolle Bachs Werke verbreiten, man wolle weite Kreise dafür gewinnen. Man rechnet gewiß nicht nur mit den Einwohnern der Feststädte, man rechnet vor allen mit den vielen Musikern, die das Fest besuchen, um sich hier Anregung zu holen, um von hier aus das Evangelium Bach in die Weite ihrer Schaffensbezirke zu tragen.

Das setzt voraus, daß die Wiedergabe der Bachschen Werke auf einem Bachfest über allen Zweifel erhaben ist, daß nur erstklassige Aufführungen geboten werden, die die Werke Bachs unverfälscht, in besonderem Maße vorbildlich erscheinen lassen. Demgegenüber scheint mir die Darbietung seltener Werke in den Hintergrund zu treten. Denn bei Bach ist stofflich nicht mehr viel zu entdecken. Geistig aber fast noch alles. Nachdem unsere Zeit, wohlgemerkt aus dem durch die Neue Musik gestählten Gewissen heraus, auch die früher für unaufführbar gehaltenen Werke, die „Kunst der Fuge“, erobert hat, gibt es im Schaffen Bachs keine unbekannten Territorien mehr; gibt es wohl noch dunkle Wälder, abgelegene Täler, die es (an der Hand erfahrener Führer) zu begehen gilt.

Wie wurde das Neunzehnte Deutsche Bachfest in Heidelberg dieser Doppelaufgabe gerecht?

Wie sich die Neue Bachgesellschaft eine Führung zu Bach durch Bach vorstellt, davon bekam man einen Begriff, als man im Festbuch die Erläuterungen las, die Dr. Alfred Heuss, der hochgemute Kämpe wider die neue Musik, beigesteuert hatte. Verschimmelte, geschmacklose Hermeneutik. Was er alles in Bach hineingeheimnisst, aus Bach heraushört! Niemand würde sich dagegen wehren, wenn es wenigstens geistreich, wenn es nicht in einem geradezu lächerlichen Stil geschrieben wäre. Die Bachgesellschaft hat sich mit Heuss identifiziert, als sie ihn in der Generalversammlung zum Ausschuß-Mitglied wählte.

Welch ein Gegensatz zu der kühnen, das Problem Bach von ganz neuer Seite her anpackenden Festrede Dr. H. Besselers, der den Sinn eines Bachfestes in Heidelberg darin sah, daß man den romantischen, den südlichen Bach, daß man Bachs Auseinander-

setzung mit der Musik Italiens in den Mittelpunkt stellte. So erhielt das Fest eine Idee. So erhielt das Programm einen speziellen Zuschnitt und brauchte sich nicht in Verallgemeinerungen zu ergehen. Man entschied sich also für Werke aus der Weimarer und Cöthener Zeit, ausgeprägte Jugendwerke, die noch nichts von dem Männlichen, von der grandiosen Härte des Leipziger Bachs an sich haben. Dort fühlte sich Bach als Mittler, der die alte Musik-Welt durch Verschmelzung mit der neuen zu modernisieren suchte. Die Söhne Bachs, die sich scheinbar so weit vom Vater entfernten, knüpfen vielmehr an diese Zeit an, vor allem Johann Christian, darin der echteste Sohn seines Vaters.

So ergaben sich die Zielpunkte des Programms: italienische Musik, die Einfluß auf Bach hatte, Niederschlag in den Werken Bachs, Weiterleitung auf die Söhne. So wurde manches an Material ans Licht getragen. Selten gehörte Kantaten Johann Sebastians, sein Osteroratorium, Werke der Söhne, eine Orgel-Partita von Georg Böhm, eine „Sonata a 22 Voci per 5 cori" von Gabrieli, das „Concerto con Viola d'amore e Leuto e con tutti gli Istromenti sordini" von Vivaldi, bei dem zum erstenmal das Lautenklavier ausprobiert wurde, ohne daß es sich bewährt hätte.

Daß man sich des Cembalos und der alten Streichinstrumente bediente, war selbstverständliche Voraussetzung. Dabei kam ein so vortrefflicher Könner und Kenner des Bachstils wie Paul Hindemith als Solist zur Geltung. Nimmt man noch Günther Ramin aus, der eine eindrucksvolle Orgelstunde abhielt, so muß man sagen, daß die Solisten nicht gut gewählt waren. Vor allem die Gesangssolisten ließen vieles, wenn nicht alles zu wünschen übrig.

Das wäre nicht so sehr von Bedeutung, wenn es nicht symptomatisch für das ganze Fest gewesen wäre. Die Weite des Problems verleitete die Programm-Redaktion zur Veranstaltung von Monstrekonzerten, die dem Hörer die Verarbeitung unmöglich machten und die die Werke in der Vorbereitung nicht ausreifen ließen. So fehlte es den Orchester- wie den Chordarbietungen im ganzen an der notwendigen Sauberkeit; sie machten allzu oft den Eindruck des Flüchtigen, des Obenhinmusizierten. Wie aber soll dann gar noch ein „Stil" zustandekommen? Ein Glück, daß Prof. Dr. H. M. Poppen im letzten Konzert, bei der Aufführung des „Magnificat" und des Oster-Oratoriums, noch einmal alle Kräfte der Mitwirkenden zusammenreißen konnte und die Werke nicht nur äußerlich glanzvoll, sondern auch innerlich geschlossen herausbrachte.

Besonders tiefen Eindruck machte der Gottesdienst am Sonntag Vormittag, in dem Bachs Werke als organischer Bestandteil der Liturgie, als edelste Gebrauchsmusik in dem gotischen Raum der St. Peterskirche aufblühten. Diese Aktivierung Bachs erscheint viel wichtiger als jene „festliche", nach Museum schmeckende Aneinanderreihung in überlangen Konzerten, in denen das Publikum vor dem Virtuosengeplänkel eines Geigers (beim sehr anzweifelbaren Vortrag der „berühmten Chaconne von Bach") außer Rand und Band gerät, im übrigen aber kühl und unbeteiligt bleibt.

Musik wider die Zeit

Das deutsche Sängerbundesfest in Frankfurt

Julius Friedrich

Die geistige Situation im Männergesang ist mit dem Frankfurter Fest unerfreulicher und dunkler denn je geworden. Es gab Reden, oratorische Bekenntnisse am laufenden Band und nicht einen Gedanken über das musikalische Ziel. Man wird sie als Geste verstehen, aber sie durften nicht Hauptsache sein: „Großdeutsch, Volksdeutsch und deutsches Lied", Schlagworte, die seit unzähligen Jahren im Männergesang geistern, die im Augenblick wohl „aktuell", jedoch keineswegs inhaltsvoller geworden sind. Wir müssen es sagen: die Leitung des D. S. B. ist zu alt, lebt noch in jener Epoche von Sängerherrlichkeit und Prachtentfaltung, die Sinn und Bedeutung männergesanglichen Kulturideals zunächst in außermusikalischen Dingen sieht. Nach dem, was der aufmerksame Kritiker seit geraumer Zeit an neuen, gesunden Strömungen im Männerchorwesen abhorchte, konnte man immerhin hoffen, daß Frankfurt diese frischen Kräfte und Ideen auffangen, die fortschrittliche Linie wesentlich hervorkehren würde. Denn der Wille zu zeitnaher musikalischer Betätigung ist in breiten Kreisen vorhanden. Jede Entwicklung braucht Zeit, braucht aber auch genügend Lebensraum. Was nützt es, wenn Teilorgane des Männergesangs in der Provinz sich um ernsthafte Befreiung aus der subalternen Position, um moderne musikalische Aktivierung bemühen und wenn ihnen dann der Weg zum Erfolg bei einer solchen Massenkundgebung verbaut wird.

Das Musikalische war in Frankfurt Zwischenakt. Es kam schon äußerlich nicht zum Durchbruch. Bezeichnend im Programmplan die bevorzugte Stellung und Titulierung der „Haupt-Konzerte", deren künstlerischer Wert im umgekehrten Verhältnis zum entwickelten Aufwand stand. Etwas mehr Stilgefühl und Geschmack hätten wir dem hochgraduierten Herrn Bundeschormeister des 1. Konzerts nun doch zugetraut: mit einem Chorkoloß von ca. 6000 Mann wagte man sich sogar an Mozart, daneben verschwendete man seine Kräfte an musikalische Nichtigkeiten von Butz und Knöchel. Relativ gutes Niveau hatte das 2. Hauptkonzert unter Rudolf Hoffmann, in dem wenigstens einige zeitgenössische Kompositionen kleineren Formats von Otto Jochum, Walter Rein und Josef Marx zu finden waren, die zwar nicht gleichmäßig von starkem modernen Auftrieb aber von gutem Können zeugten. Armin Knabs „Befreiungslied" (Goethe) hatte sich zaghaft in dem mit Reden gespickten ersten Teil der Volksdeutschen Weihestunde neben eklektischem Pomp der Gößler und Herold versteckt.

Objektiv und zusammenfassend läßt sich eigentlich das Frankfurter Fest nicht werten. Es fehlte überhaupt die Möglichkeit zur eingehenden Information: in 4 Tagen 25 Konzerte, die sich in unverständlichster Weise schnitten. Eines jedoch ließ sich eindeutig feststellen: es herrschte das größte Kunterbunt. Kaum ein Programm hatte eine Linie, kaum in einem Konzert konnte man so etwas wie planmäßiges Erfassen neuwegiger musikalischer Kräfte erkennen.

An der Spitze der „Zeit"genossen waren die Staatspreis-„Stars" Georg Nellius und Otto Jochum gestellt worden. Ihren Auszeichnungen zufolge hätten sie überragende Vertreter der neuen Musik sein müssen. Wir wissen nicht, welche Gründe die professoralen Komponisten und komponierenden Professoren des Staatspreiskomitees zu

ihrer, Nellius und Jochum hoch favorisierenden, Entscheidung geführt haben; daß es das moderne Element nicht gewesen sein kann, ist uns heute klar. Man soll gerecht sein: Jochum und Nellius haben neuen künstlerischen Möglichkeiten für den Männergesang nachgespürt. Jochums Hauptwerk „Der jüngste Tag", ein „Oratorium", gibt zwar dem gemischten Chor keine zentrale Stellung, trägt jedoch immerhin dazu bei, auch den Männerchor aus seiner einseitigen Stilverstrickung zu lösen, ihm andere Aufgaben zu bieten als „Chorballaden" und ausgefranste Lied-Lyrik. Trotzdem ist es kein zeitgebundenes Werk. Schon der literarisch unbedeutende Text A. M. Millers strebt mehr äußerlich malende Fülle als innere religiöse Dichte an. Leider erkannte auch der Musiker nicht diese Klippe, sondern steuerte mit vollen Segeln auf sie zu. Jochum schwelgt im Musikdrama, Jochum der Haasschüler, der in einigen Instrumentalstücken einst kontrapunktisch zügig schreiben konnte, dreht sich zwanzig Jahre vor den Stil seines Meisters zurück. Das Werk ist in seiner Gesamthaltung nicht nur unmodern, sondern auch unorganisch. Es atmet ganze Strecken melodisch und tonmalerisch wie Wagner. Ab und zu läßt die rhythmische Vitalität aufhorchen, man findet sogar eine kunstvolle, energiegeladene Doppelfuge, zeitweise ruhigfließende, rein musikalisch gezogene Linien. Aber das alles wirkt irgendwie unecht. Beispielhaft, wie Jochum sich pseudopolyphonen Tüfteleien hingibt, wie er farbenglühend in die „Kontrapunktik" einbricht, sie mit Guirlanden und Surrogaten überfrachtet. Jochum ist nicht talentlos, das zeigten die in kleineren Formen sich bewegenden „alten Weisen". Der „Jüngste Tag" sollte (und wollte vielleicht zu sehr) ein großer Wurf werden, aber er wurde nur ein Blendwerk effektvoller Kapellmeistermusik.

Ebenso problematisch ist die Stellung Georg Nellius'. Seine Kantate „Von deutscher Not" war der Leitartikel der Frankfurter Tage. Ohne diese konjunkturmäßige Gebundenheit kann auch die „künstlerische" Gewandung nicht betrachtet und gewertet werden Maria Kahles Text, in politisch-feuilletonistischer Atmosphäre verhaftet, zeichnet von der Novemberzeit 1918 an in dramatisch gegenübergestellten Gedanken- und Gefühlsgruppen die Hauptströmungen, die um die „deutsche Frage" kreisen, und mahnt auf volksdeutscher Grundlage in hymnischer Steigerung zur Einigkeit. Man sieht, es ist Tendenzkunst, und das meiste blieb auch musikalisch am äußeren Rahmen hängen. Fraglos ist Nellius ein kontrapunktischer Könner, wenn es bei ihm auch noch so „wagnerisch und schrekerisch" wetterleuchtet. Seiner Kantate jedoch fehlt der einheitliche Guß, sie wirkt aneinandergeklebt und nicht gewachsen. Nellius spannt mitunter den spätromantischen Ausdrucksapparat in kontrapunktische Schraubstöcke, oft mit frischer, triebhafter Kraft, oft aus falschem Ehrgeiz. Die Breite der Ensembles bringt ihn nicht selten um die „Wirkung", die auch eine gewisse, süßlich volkstümelnde Lyrik keineswegs vorteilhafter macht. Es ist ein epigonales Werk, das dem Männerchor zwar wirkliche gesangliche Aufgaben gibt, dessen monumental gegliederter, auf Riesenmassen eingestellter Chorstil allerdings kaum schulbildenden Einfluß gewinnen wird. Die plattdeutsche „Duitske Messe" desselben Komponisten gehört ebenfalls einer vergangenen Epoche an, ist aber von zwingenderer Formgebung. Das relativ modernste Werk, zugleich das beste von Georg Nellius ist der „Ruhr-Zyklus", dem ein literarisch sauberer Text zugrunde liegt. Namentlich die beiden Ecksätze („Ruhr", „Das Bergwerk brennt") zeigen strenge musikalische Arbeit. Nellius stößt hier über den Expressionismus hinweg zu einem modernen Chorstil vor und weiß sich verflachenden Bindungen zu entziehen.

Wir müssen annehmen, daß die auf dem Sängerfest zur Diskussion gestellten Kompositionen von Nellius zeitlich weit auseinanderliegen. Der Ruhrzyklus (hoffentlich das „jüngste“ Opus!) gibt Hoffnung. Aber haben die Staatspreise ihre Sendung erfüllt? Wird Nellius, dessen Kantate besonders exponiert und symbolisiert wurde, nicht lobgekrönt in dieses Niveau zurückfallen? Man redet sogar von einem kommenden Musikdramatiker! Auch bei Jochum ist der Fall ähnlich gelagert. Den kleineren Kompositionen kann man sympathisch (mehr allerdings auch nicht) gegenüberstehen, das Oratorium hat den Staatspreis nicht verdient. Soviel steht zumindest fest, daß es Dutzende Chorwerke unserer Zeit gibt, die ihnen ebenbürtig, wenn nicht an Geschlossenheit, formaler Reife überlegen sind, ... und wir glauben, daß sich etliche ihrer Komponisten auch beworben haben. Die Anhäufung der Staatspreise auf zwei Personen leuchtet in keiner Weise ein. Leute wie Knab, Lendvai (dessen Kantate „Von der Befreiung“, wie man allgemein hört, einen gewissen Höhepunkt unter den Neuheiten darstellen soll), Stürmer, Pepping – um nur einige zu nennen – hätten bei dem Maßstab, den man in der Staatspreisverteilung an moderne Haltung und kompositorisches Können legte, berücksichtigt werden müssen. Leider haben sich unsere führenden musikalischen Köpfe der „Moderne“ nie ernsthaft mit dem Problem Männergesang auseinandergesetzt. Breite, musikwillige Gemeinschaften sind vorhanden. Wenn man Schulopern, Sing- und Spielmusiken für die Jugend schreibt oder über sie referiert, wird man sich auch nicht als Männerchorkomponist bzw. Kritiker degradiert fühlen dürfen. Denn beides ist oder soll sein „Laienkunst“. Das Beispiel Jugend„bewegung“ hat umgekehrt bewiesen, wie aus aktiver Keimzelle eine unfruchtbare Eremitage werden kann. Man muß mit Gegebenheiten rechnen: der Männerchor ist einer der größten musikalischen Laienverbände. Ist es überhaupt verantwortlich von seiten unserer jüngeren Musiker gedacht, ihn weiterhin einer Halb-Kunst abzutreten, die wirklich aufbaufähigen musikalischen Kräfte fehlleiten zu lassen? Der Weg zum aussichtsreichen Einbruch in die Männerchorbewegung ist weit, aber er ist zu finden.

Keine Wandlung, jedoch ein Aufstieg ist ohne weiteres schon da. Diesen Eindruck gewann man von den Aufführungen. Es war leider nicht Gelegenheit gegeben (auch einer der vielen Organisationsmängel des Frankfurter Festes), die wichtigsten Leistungen zu vergleichen. Auffallend, daß die Provinz sich eminent entwickelt hat.

Das Frankfurter Fest ist wahrlich kein Höhepunkt, aber vielleicht erforderlich gewesen. Es mag ein Alarmruf sein: „Männergesang in Gefahr“.

Was die Funkausstellung dem Musikfreund brachte

Frank Warschauer

Manche Einwände gegen technisch vermittelte Musik sind dadurch zu erklären, daß die betreffenden Personen unzulängliche Apparate benutzen. Wer sich nicht viel mit Technik beschäftigt, ist immer geneigt anzunehmen, daß die Qualität des Apparates, den er zur Verfügung hat, typisch ist für den Stand der Technik überhaupt. Dabei gibt

es, wenn man den Grad naturgetreuer Wiedergabe von Musik und Sprache als Maßstab nimmt, sehr große Qualitätsunterschiede, die aber keineswegs mit den Preisunterschieden zusammenfallen. Die teueren Apparate und die neuesten Modelle sind oft die klanglich schlechteren. Was man ihnen bezahlt, ist dann nicht die Klangqualität, sondern besserer Fernempfang oder äußere Ausstattung oder die vereinfachte Handhabung. Das ist teils durch technische Eigenarten zu erklären, auf die vielleicht später einmal eingegangen werden kann, teils dadurch, daß für die Industrie gar nicht das Ohr des musikalisch Gebildeten maßgeblich ist, sondern, wie beim Film, ein fiktiver Massengeschmack. Der verlangt, so wird behauptet, zum Beispiel vom Lautsprecher in erster Linie, daß er auch laut sei; um dies zu erzielen, wird nicht selten das Bereich der tiefen Töne, von denen der Eindruck der Fülle abhängt, künstlich in unnatürlicher Weise verstärkt; das geschieht übrigens auch bei vielen Grammophonen, die dann einen an Jahrmarktorchestrions erinnernden Klang bekommen.

Wer so einen Apparat einmal gehört hat, wendet sich dann vielleicht schaudernd von der technischen Musikwiedergabe überhaupt ab, ohne zu wissen, daß es, im Sinne des Musikfreundes, viel bessere Apparate gibt. Man muß mit diesen Dingen etwas Bescheid wissen, um die richtige Auswahl zu treffen.

Die letzte Berliner Funkausstellung gab einen guten Überblick des Standes der gegenwärtigen Technik.

Bei den Lautsprechern liegen die Mängel darin, daß es Schwierigkeiten macht, die Tonlagen der höchsten bis tiefsten Tiefe im gleichen Lautstärkeverhältnis wiederzugeben wie bei dem klanglichen Urbild; infolgedessen werden dessen Proportionen verschoben und die durch Zahl und Stärke der hohen Obertöne charakterisierten Klangfarben verändert, was sich besonders bei Instrumenten mit vielen hohen Obertönen bemerkbar macht, zum Beispiel bei den Geigen, deren Wiedergabe daher immer ein wichtiger Maßstab ist. Ein weiterer beträchtlicher Mangel liegt in der Wiedergabe der Klangstärkeunterschiede, sowohl in Bezug auf ihr Maß – also auf den Grad der Verschiedenheit der lautesten von den leisesten Tönen – als in Bezug auf ihre dem Original entsprechende Gleichmäßigkeit bei verschiedenen Tonhöhen. Relativ günstig sind in dieser Hinsicht die sogenannten elektrodynamischen Lautsprecher, die jetzt völlig dominieren. Früher nicht ohne Zusatzinstrumente verwendbar, sind sie nun so vereinfacht, daß sie zu jedem Apparat benutzbar sind. Meist werden sie praktischerweise, ebenso wie die Lautsprecher anderer Typen, in den eigentlichen Apparat eingebaut. Aber auch bei diesen elektrodynamischen Lautsprechern zeigt die Frequenzkurve häufig noch beträchtliche Mängel; aus ihr kann man dann ablesen, daß tiefe Töne und Töne einer bestimmten hohen Lage – um 3000 Schwingungen pro Sekunde – lauter, Töne der höchsten Lage leiser erscheinen als richtig. Ein Versuch, diesen Fehlern abzuhelfen, wird bei dem elektrostatischen Lautsprecher unternommen, der von Voigt konstruiert wurde, und unter dem Namen Oszillophon in den Handel gebracht wird. Dieser Lautsprecher ist indes recht teuer und ziemlich kompliziert. Zusammenfassend ist zu sagen: das Lautsprecherproblem ist noch nicht gelöst. Im allgemeinen wird es sich empfehlen, einen guten elektrodynamischen Lautsprecher zu wählen und in daraufhin zu prüfen, ob er Geigen gut wiedergibt und ob die tiefen und tiefsten Lagen nicht überbetont sind.

Andere Verbesserungen beziehen sich auf den Fernempfang. Der war bisher meist eine funksportliche Angelegenheit. Man kam nicht zum Genuß der empfangenen Sendungen, weil es, wenn man den Apparat nicht auf dem Lande fern von einem Sender aufgestellt hat, schwierig war, die betreffende Station von anderen zu trennen, sie dabei klangrein und mit gleichmäßiger Lautstärke zu empfangen. Die sogenannten Superhetgeräte, welche diesmal von fast allen Firmen in sehr verbesserter und vereinfachter Form herausgebracht werden, bedeuten in dieser Hinsicht einen großen Fortschritt; mit ihnen ist es nun sehr leicht geworden, ferne Stationen heranzuholen, sie von anderen zu trennen – was jetzt besonders wichtig ist, weil die meisten europäischen Stationen ihre Sendeenergien erhöht haben — und dem sogenannten Fading, dem Lautstärkeschwund, entgegenzuwirken; automatische Anordnungen sind einem dabei behilflich. Daß ein solcher Apparat, mag er noch so vollkommen sein, in klanglicher Hinsicht ganz erstklassig ist, kann man nie erwarten. Eine Firma, die sich besonders um klangreine Wiedergabe bemüht (Loewe), bezeichnet daher ein anderes, weniger trennscharfes und nicht ganz so gut für Fernempfang geeignetes, übrigens nicht teueres Gerät als Qualitätsgerät für den Musikfreund.

Die Ausstellung brachte ferner Interessantes auf dem Gebiet der elektrischen Tonerzeugung; zum ersten Mal wird das an der Berliner Musikhochschule von Professor Trautwein entwickelte Trautonium serienweise herausgebracht (von Telefunken) und zwar als billiges zu jedem Radioapparat ansetzbares Zusatzgerät. Wer das Hindemith-Konzert für Trautonium und Orchester gehört hat, weiß, daß der musikalische Wert des Instruments noch recht gering ist; sein größter Vorzug ist die rasche Modulierbarkeit der Klangfarbe. Aber der Ton ist starr und kann mit denen der vorhandenen Instrumente noch nicht konkurrieren. Anders ist es natürlich, wenn es sich gar nicht um solche Konkurrenz, sondern um selbständige Verwendung des Trautoniums handelt; als Zusatz zu Radioapparaten hat es den großen Vorzug, den Hörer zu musikalischem Herumexperimentieren zu veranlassen und ihn so aus seiner Passivität herauszuführen. Auch das ebenfalls auf der Ausstellung gezeigte im Heinrich-Hertz-Institut konstruierte Thermininstrument, dessen Ton übrigens viel biegsamer ist, soll jetzt serienweise hergestellt werden. Während diese Instrumente einstimmig sind, ist das „Hellertion“ von Dr. Hellberger durch Kombination von vier Manualen vierstimmig spielbar.

Einer anderen Gruppe gehören die Instrumente an, bei denen der eigentliche Ton nicht elektrisch erzeugt, sondern nur auf radioelektrischem Wege verändert wird. Außer dem Bechstein-Siemens-Nernst-Flügel, dessen Eigenschaften bekannt sind, wurde der Vierling-Flügel gezeigt, bei dem der Ton einen höheren Grad von Nuancierbarkeit besitzt, sowie Streichinstrumente ohne Resonanzboden mit radioelektrischer Verstärkung.

Interessant sind ferner noch die Apparate, die zur Selbstherstellung von Schallplatten dienen, wie sie unter anderm von der A. E. G. herausgebracht werden. Welchen Nutzen sie als „akustischer Spiegel“ haben können, liegt auf der Hand. Leider sind sie technisch noch recht unvollkommen und leisten nicht im entferntesten das gleiche wie etwa der Stillesche Schreiber, wie er an den Funkversuchsstellen verwendet wird. Als Material für die selbstherzustellenden Schallplatten wird teilweise Metall, teilweise Gelatine und andere weiche Materialien verwendet, mit welch letzteren

die besseren Erfolge zu erzielen sein sollen. Uebrigens waren schon die ersten Phonographen mit Vorrichtungen ausgestattet, mittels deren man Selbstaufnahmen auf Wachswalzen verfertigen konnte.

Als unerfreuliches Kuriosum mag noch erwähnt sein, daß die billigen und teilweise klanglich guten Radioapparate für Ortsempfang auf der Ausstellung so gut wie verschwunden waren. Die billigsten Geräte sind teurer als früher, liefern dafür allerdings meistens auch Fernempfang.

Melosberichte

Orff-Kursus in Berlin

Das Berliner Seminar für Volks- und Jugendmusikpflege, das Fritz Jöde leitet, veranstaltete vom 22.—25. August einen Kursus „Musik und Bewegung" unter der Leitung von *Carl Orff.* Was bereits anläßlich der Stuttgarter Laienmusikwoche im Juni d. J. klar geworden war, zeigte sich in aller Deutlichkeit bei der Berliner Veranstaltung: Orffs Arbeit, wichtig für die Laienmusikpflege jeder Art, ist unentbehrlich für die elementare Musikerziehung. Wie viel von Orffs eigener Arbeitsweise vom einzelnen Pädagogen übernommen werden kann und in welche Form der einzelne Pädagoge die empfangenen methodischen Anregungen kleiden will, das hängt ganz von der Individualität der einzelnen Erzieherpersönlichkeit ab. Aber daß an diesen elementaren oder, um mit Orff zu reden, primitiven Musikurformen nicht vorbeigegangen werden kann, scheint sicher. Vielerlei Spielarten sind in Orffs Musiklehre gegeben: Anfänge jeder Musikerziehung, Auffinden der dem Menschen innewohnenden Urmusik, improvisatorisches Gestalten dieser primitiven Musik etwa im Orchester von selbstgebauten Schlag- und Melodieinstrumenten in der Volksschule; Unterbauen und Ausbilden der Laienmusikpflege, was oft einem Erinnern an verloren gegangene Urmusik gleichkommen wird, durch die rhythmischen, chorischen und stets mit der Improvisation verbundenen Übungen des „Schulwerks"; und schließlich Steigerung der virtuosen Spieltechnik und der höchsten, d. h. freien Kunstäußerung beim Berufsmusiker. Die Proben, die Orff aus seinem demnächst erscheinenden „Schulwerk" bot, beweisen, daß dieser weite, hier nur angedeutete Spannungsbogen von der primitiven bis zur virtuosen Musik vorhanden ist. (Welcher Virtuosität auch der „primitive" Spieler fähig ist, weiß ja jeder, der sich, wenn auch nur oberflächlich, mit der Musik primitiver Völker beschäftigt hat.)

Ähnlich weit gespannt ist die Musik, die Orff selbst schreibt. Seine Kantaten sind elementar, beinahe formelhaft in der Beschränkung auf das gerade Notwendige, um damit höchste Spannung und Konzentration im Ausdruck zu erreichen. Orffs Kantaten bedeuten für alle Formen der Laienmusik die geeignetsten Werke, um unmittelbare Wirkung beim Sänger und Hörer zu erzielen. Daneben stehen andere Chorwerke, Orffs Catullchöre, die höchste Virtuosität bei den Ausführenden beanspruchen. Es liegt nur an der geringen Schulung oder der einseitigen Schulung unserer Chöre, daß Orffs Werke noch nicht längst bevorzugtes Musiziergut unserer Chöre geworden sind.

Was Orff in den vier Berliner Tagen zeigen konnte, bedeutete einen Ausschnitt aus der Spielart des Schlagorchesters, aus Chorimprovisation, Dirigieren, chorischer Aufführungspraxis. Aber obwohl Orff bei diesen Kursen gezwungen ist, schnell einmal alle Gebiete anzuschlagen, überall Kostproben zu geben, verliert man doch nie das Gefühl, unter dem starken Eindruck eines total gerichteten Musikers zu stehen. Die unversiegbare Quelle, aus der Orff schöpft, ist der Urrhythmus.

Eberhard Preußner

Notizen

Oper und Konzert

Das Breslauer Opernhaus eröffnet die Spielzeit 1932/33 am 1. September mit Webers „Freischütz" in der Inszenierung des Intendanten *Dr. Georg Hartmann* und unter musikalischer Leitung des neuverpflichteten Generalmusikdirektors *Franz von Hoesslin.*

Die westdeutsche Erstaufführung von „Mister Wu", der nachgelassenen Oper Eugen d'Alberts, findet am 30. September ds. Js. am Stadttheater Aachen (einen Tag nach der Dresdener Uraufführung) statt.

Rudi Stephans einzige Oper *„Die ersten Menschen"* ist von den Stadttheatern in Aachen und Halle zur Erstaufführung angenommen.

Das Landestheater in Oldenburg bereitet die Erstaufführung der Oper *„Die Schneider von Schönau"* von *Jan Brandts-Buys* vor.

Die nächstwinterlichen Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde in Berlin bringen unter *Dr. Heinz Unger* mit den Solisten Alexander Kipnis, Josef Schuster, Georg Bertram, Leonid Kreutzer und Poldi Mildner u. a. Orchesterlieder von Mahler, Beethovens Große Fuge, Schönbergs Pelleas und Melisande, sowie Werke von Strawinsky und Hermann Wunsch.

Im Rahmen des diesjährigen *Reger-Festes in Baden-Baden* kommt u. a. das nachgelassene *Klavierquintett* zur Aufführung.

Auf dem diesjährigen *Musikfest in Venedig* gelangt *Strawinskys Pastorale* zur Wiedergabe. Ferner werden an deutschen Kompositionen u. a. *Hindemiths Spielmusik* und *Tochs Vorspiel zu „Die Prinzessin auf der Erbse"* von der „Dresdner Philharmonie" unter Fritz Busch aufgeführt.

Das *Basler Kammerorchester* hat im Juni unter Leitung von *Paul Sacher* und *Ina Lohr* für die Mitglieder des Kammerchors und weitere Interessenten einen öffentlichen Einführungskurs in den *Gregorianischen Choral* veranstaltet. Ferner bringen Kammerchor und Kammerorchester unter Leitung von Paul Sacher in der nächsten Saison zwei der bedeutendsten Werke von *Igor Strawinsky* zur Aufführung, im Januar die *Psalmensinfonie* und im März die *Russische Bauernhochzeit* (Les Noces).

Der „Dörlemann-Chor" Bochum brachte in seinem letzten Konzert zwei Chorwerke zur Aufführung, die in ihrer vokalen Struktur ganz aus der speziellen Chorschulpraxis dieses Chores abgeleitet wurden: „Chor-Inventionen" für Chöre, Solostimmen, Orchester und großen Lautenchor von *Emil Peeters*, sowie die Kantate „Tröstung" für drei Chöre, Solostimmen und Orchester von *Kaspar Roeseling*. Zwischen diesen Chorwerken wurde von dem Orchester des Westdeutschen Rundfunks unter Leitung Dr. Buschkötters *Hindemiths* Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfen mit Egbert Grape am Flügel zum Vortrag gebracht.

Alexander Tscherepnin hat ein neues *Klavierkonzert* vollendet, das im Schott-Verlag erscheint.

Joseph Haas hat soeben ein abendfüllendes Weihnachtsliederspiel *„Christnacht"* nach altdeutschen Weisen mit verbindenden Worten von Wilhelm Dauffenbach für Solostimmen, Sprecher, gemischten Chor, oder Frauen- bzw. Kinderchor mit kleinem Orchester vollendet.

„Der große Kalender" ist der Titel eines abendfüllenden Oratoriums für gemischten Chor, Sopran- und Baritonsolo und Kinderchor mit Orchester, das *Hermann Reutter*, der kürzlich als Lehrer für Komposition (für Prof. Strässer) an die Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart berufen wurde, soeben vollendet hat.

Prof. H. Boell-Köln spielte in seinen Konzerten *Philipp Jarnachs Konzertstück für Orgel (Romanzero) op. 21* in Leningrad mit ungemein starkem Erfolg.

Von *Josef Schelb* fanden folgende Uraufführungen statt: beim Südfunk die zweite Symphonie unter Hermann Scherchen, eine Violin-Klaviersonate durch Fritz Panzer und den Komponisten, beim Südwestfunk Konzert für Baßklarinette mit Begleitung von 10 Instrumenten (unter Rosbaud).

In Augsburg veranstaltete der dortige Tonkünstlerverein eine Matinee mit Werken des Münchner Komponisten *Fritz Valentin*, die bei Publikum und Presse außerordentliche Eindrücke hinterließ. Es kamen zu Gehör Violin- und Violoncell-Sonate, Silesius-Madrigale für Frauenstimmen und die Spielmusik im alten Stil. An der Durchführung des Programms waren neben einheimischen Künstlern hervorragende Münchner beteiligt.

Von *Erich Rhode*-Nürnberg wurde kürzlich in *Wien* vom *Brandmann-Trio* sein op. 17 Klavier-Trio in f-moll, und in *Salzburg* (Dom) durch *Jos. Meßner* und *Karl Stumvoll* zwei langsame Sätze für Orgel und Violine aufgeführt. Der *bayrische Rundfunk* brachte die Uraufführung von drei Klavier-Humoresken durch *Hilarius Hautz.*

Adolf Busch hat soeben ein neues Werk: „Capriccio" für kleines Orchester vollendet, dessen Uraufführung am 14. September auf dem Internationalen Kammermusikfest in Venedig unter Leitung von Fritz Busch stattfindet.

Wilhelm Kempffs Violin-Konzert op. 38 (Jean Sibelius gewidmet) wird von *Georg Kulenkampff* in den Sinfonie-Konzerten des *Hessischen Landestheaters, Darmstadt* in der kommenden Spielzeit unter Leitung von *Dr. Hans Schmidt-Isserstedt* uraufgeführt werden.

Die Funkstunde Berlin bringt demnächst in einem Sinfoniekonzert, das Wilhelm Sieben (Dortmund) als Gast dirigiert, die *„Musik für Klavier und Orchester" von Karl Hermann Pillney*. Solist ist K. H. Pillney.

Fritz Mahler brachte am 19. Juli in einem Symphoniekonzert des Wiener Rundfunks die X. Symphonie von *Gustav Mahler* zur Aufführung.

Anton Nowakowski, Essen, hatte auch im letzten Konzertwinter mit Orgelkonzerten in Essen und anderen Städten des Ruhrgebietes wieder große Erfolge.

Professor Julius Ehrlich hatte als Gastdirigent an der Odessaer Staatsoper mit zwei Aufführungen von Beethovens IX. Sinfonie, welche die diesjährige Spielzeit beschlossen, einen großen künstlerischen Erfolg zu verzeichnen.

Musikfeste

Pyrmont:

Seiner Tradition folgend hat Bad Pyrmont auch in diesem Jahr lebende Komponisten ur- und erstaufgeführt. Unter der Leitung von Generalmusikdirektor *Walter Stöver* mit dem Dresdner Philharmonischen Orchester kamen zu Worte: *Paul Graener* mit der „Flöte von Sanssouci", *Hermann Unger* mit „Vier Landschaften aus Faust 2. Teil, *Akos von Buttykay,* Budapest, mit der Uraufführung eines Violinkonzertes (Solist *Ladislaus von Szerdahelyi), Pierre Maurice* mit der Lustspiel-Ouvertüre zu der heiteren Oper „Nachts sind alle Katzen grau", *Paul Höffer* mit „Tanzmusik für Rundfunk" (Erste Aufführung im Konzertsaal), *Johan Wagenaar,* Altmeister der lebenden holländischen Komponisten mit „Wiener Dreivierteltakt" (Erste Aufführung in Deutschland).

■

Venedig:

Das in Verbindung mit der „Biennale" in *Venedig* angekündigte zweite *internationale Musikfest,* dessen Programm nunmehr vorliegt, umfaßt elf Veranstaltungen. *D. Defauw* dirigiert ein französisch-belgisches, *F. Reiner* ein nordamerikanisches, *E. Baldi* ein südamerikanisches Konzert. Das deutsche Konzert wird von *Fritz Busch* mit seinem *Dresdner Orchester* bestritten.

■

Florenz:

In der zweiten Hälfte des Monats April 1933 wird ein Internationaler Musikkongreß in Florenz stattfinden. Dieser Kongreß, an dem die bedeutendsten zeitgenössischen Musiker und Gelehrten teilnehmen werden, unterscheidet sich von denjenigen, welche bisher stattgefunden haben, da während desselben nicht musikgeschichtliche und -wissenschaftliche Themen oder solche streng praktischer und beruflicher Natur besprochen werden, sondern es werden dort die wichtigsten und aktuellsten Probleme der Tonkunst erörtert und dargestellt.

Die Themen des Programmes sind in drei Sektionen geordnet:

Theoretische Probleme: Die Musik-Kritik (Methoden, Funktion, Zwecke). Künstlerisches Schaffen und Ausführung (Rechte und Pflichten des ausführenden Interpreten).

Aktuelle Probleme: Die Tendenzen des neuen Musik-Theaters. Die reproduzierte oder mechanische Musik (Beziehungen zwischen Musik und Radio, Grammophon und Film).

Praktische Probleme: Die Situation der Musik und Musiker im Geist von heute. Verbreitung der musikalischen Bildung und internationaler Austausch.

Persönliches

Im September vollendet der frühere langjährige Herausgeber unserer Zeitschrift, *Herbert Graf,* sein 50. Lebensjahr. Seine Verdienste um die Zeitschrift, die er in der schweren Zeit der Inflation aus eigenen Mitteln und mit großem Idealismus finanzierte, bleiben unvergessen.

Generalmusikdirektor *Ernst Wendel* ist zum auswärtigen Mitgliede der „Königlichen Schwedischen Akademie der Musik" erwählt worden.

Der langjährige Leiter der Altenburger Oper, Generalmusikdirektor *Dr. Georg Göhler,* ist ganz plötzlich von seinem Posten zurückgetreten, da ihm der weiterhin gekürzte Etat des Theaters eine künstlerische Arbeit nicht mehr möglich mache. Daraufhin hat die thüringische Regierung, wenige Wochen vor Beginn der neuen Spielzeit, Dr. Göhlers Wunsch entsprochen und die Stelle eines 1. Kapellmeisters der Altenburger Oper ausgeschrieben.

Kapellmeister *Albert Bittner,* früheres Mitglied des Reußischen Theaters Gera, zuletzt an der Staatsoper am Platz der Republik Berlin, wurde als 1. Kapellmeister an die Grazer Oper verpflichtet.

Der musikalische Mitarbeiter und Leiter des Unterhaltungsbüros der Funk-Stunde Berlin, *Walter Gronostay,* ist seines Postens enthoben. Seine Aufgaben übernahm Heinrich Burkard. Gronostay soll jedoch auch weiterhin beschäftigt werden.

Aus Anlaß der bekannten Umstellung im Rundfunk hat der Intendant der Berliner Funk-Stunde, *Dr. Hans Flesch,* um seine Abberufung ersucht. Mit der Wahrnehmung der Geschäfte eines Intendanten hat die Reichsrundfunk-Gesellschaft bis auf weiteres *Dr. Duske,* den bisherigen Leiter des Programmausschusses der Deutschen Rundfunk-Gesellschaften beauftragt.

Verschiedenes

Akademie für Kirchen- und Schulmusik. Die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik eröffnete ihr Sommersemester mit einer Haydn-Feier in Form eines Kammermusikabends, der ausschließlich von Studierenden bestritten wurde. An zwei Abenden zeigten die Akademielehrer *Karl Graef* und *Prof. Julius Dahlke* nach einführenden Worten des Direktors *D. Dr. Moser* die Entwicklung des Melodrams. Unter Mitwirkung des Jugendchors der Akademie (Leitung: *Prof. H. Martens*) gelangten u. a. auch Melodramen zur Uraufführung, deren Musik die Akademielehrer

Prof. L. Heß und *Dr. J. H. Wetzel* geschaffen haben. Eine „Kleine Gartenmusik zur Erinnerung an Karl Friedrich Zelter" leitete *Prof. F. Jöde* unter Mitwirkung des Collegium musicum instrumentale, an dessen Spitze *Hermann Diener* stand. Die Klavierklasse *Prof. E. Bodky* bot Werke von Kuhnau und Skrjabin, die Gesangsklasse Frau *Prof. Martienßen* einen Lieder- und Arienabend. Zu einem Trio, das Werke von Mozart, Beethoven und Schubert aufführte, schlossen sich die Akademielehrer *H. Beltz, H. Diener* und *Eva Heinitz* zusammen. In der Nikolaikirche wurde durch Studierende mittelalterliche Musik geboten, darunter die „Trauerode auf den Tod Kaiser Maximilians I." von *Ludwig Senfl.* Das Semester schloß anläßlich des 70. Geburtstages des früheren Akademiedirektors mit einer Carl Thiel-Feier.

■

Das Seminar des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer E. V. (RDTM) setzt seine Arbeit Oktober wieder unabhängig von anderen Bindungen mit dem bewährten Lehrerstand in Berlin W 57, Pallasstraße 12 fort, wo es 1911 bei der Gründung eröffnet wurde und durch Verfügung vom 17. 2. 26 staatl. anerkannt worden ist. – Im neuen Semester beginnen *Kurse: 1. zur Vorbereitung auf die staatl. Privatmusiklehrerprüfung, 2. zur Vorbereitung auf die Aufnahmeprüfung in die staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik, 3. Laienkurse* zur Erreichung allgemeiner musikalischer Bildung (Gehörbildung, Musiklehre, Musikgeschichte, Analyse, Vomblattspiel). Eine *Übungsschule für Kinder* ist angeschlossen.

Vom September des Jahres angefangen werden in Reichenberg i. B. Veranstaltungsfolgen „Neue Kunst" abgehalten, die alle Kunstgebiete umfassen und ohne irgendwie einseitig eingestellt zu sein, ein Bild von wertvollem, jüngstem Gegenwartschaffen geben sollen. Die erste dieser Veranstaltungen bringt Besprechungen von Kunstfragen der Gegenwart, musikalische Darbietungen von Werken Strawinskys, Kreneks, Hindemiths u. a. durch erstklassige Vortragskräfte, Rezitationen von Dichtungen Bert Brechts usw. Auch die moderne bildende Kunst soll in Ausstellungen neben Vorträgen und Besprechungen eingehender gezeigt werden. An die Spitze der Bestrebungen traten der Kunsthistoriker *Dr. Walter König-Beyer* und der durch seine Kammermusikabende weit über die Grenzen seiner Heimat hinaus bekannte Primarius des Reichenberger Streichquartettes, *Rudolf Holdgrün.*

Bei der *11. Jahresversammlung des Verbandes der deutschen Konzertdirektionen e. V.,* die in Berlin stattfand, wurde einstimmig eine Resolution angenommen, daß der Verband der deutschen Konzert-Direktionen, dem fast alle namhaften deutschen Firmen angehören, mit allen Mitteln auf die Künstler einzuwirken versucht, um einen Abbau der Stargagen in Anbetracht der schweren wirtschaftlichen Lage zu erreichen, was sich wiederum in billigeren Preisen für die Konzerte bereits in der kommenden Saison auswirken soll. Es ist anzunehmen, daß auch die prominenten ausländischen Künstler, die ja fast alle dem deutschen Musikleben die Förderung ihrer Karriere verdanken, sich bereitfinden werden, in der Zeit der schweren Wirtschaftslage, die sich insbesondere bei den deutschen konzertgebenden Vereinen und Konzertgesellschaften auswirkt, einem entsprechenden Abbau ihrer Gagen zuzustimmen.

Der Direktor der Staatlichen Schlösser und Gärten veranstaltet in der Eosanderkapelle des Schlosses Charlottenburg allsonntäglich *Orgelkonzerte auf der Schnitger-Orgel* von 1706, die im vorigen Jahre durch den Orgelbaumeister Kemper in Lübeck wiederhergestellt worden ist.

In dem Preisausschreiben des Musikverlages Ed. Bote & G. Bock, Berlin W. 8, für eine *neue „Deutsche Volksoper"* hat das Preisrichterkollegium einstimmig festgestellt, daß leider *keine* der in großer Zahl eingereichten Opern den Anforderungen des Preisausschreibens entsprochen hat, so daß der ausgeschriebene Preis keinem der Werke zuerkannt werden konnte.

Vor Jahresfrist wurden alle Komponisten, insbesondere die Kirchenmusiker, in einem durch die Presse verbreiteten Aufruf zur Mitarbeit bei einem neu zu schaffenden *Vorspielbuch zum Deutschen Evangelischen Gesangbuch* aufgefordert. Gewünscht war die anonyme Einsendung von einfach verständlichen und leicht auch auf der kleinsten Orgel spielbaren Orgelchorälen, also schlichte Gebrauchsmusik. In unabhängiger Prüfung durch die Herren Professor Dr. H. Keller, Landeskirchenrat Dr. Christhard Mahrenholz und Professor Wolfgang Reimann sollten dann etwa 250 der besten ausgewählt und zu einem Vorspielbuch zum DEG vereinigt werden. Trotzdem die Beteiligung sehr lebhaft war – *gegen 1000 Manuskripte* – und trotzdem zahlreiche namhafte Komponisten und Kirchenmusiker der Gegenwart Manuskripte einsandten, muß auf eine Durchführung des Planes verzichtet werden, da *nur etwa ein Dutzend Orgelchoräle* restlos den Anforderungen entsprachen.

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. HEINRICH STROBEL, BERLIN; für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher: 41441: Telegramme: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstraße 10

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 90.– Mk. 1/2 Seite 54.– Mk. 1/4 Seite 31.50 Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag

Wer interpretiert Neue Musik?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes zusammengestellt. Der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Einsendungen.

Kammermusik

(Fortsetzung aus dem Juli-Heft)

Roth-Quartett (Paris): *Honegger; Milhaud; Vogel*

St. Galler Streichquartett: *Ravel*

Le Trio Filomusi (Brüssel): *Casella; Copland; Fauré; de Maleingreau; Martinu; Pijper; Pizzetti; Roussel*

Wendling-Quartett: *Debussy; K. Bleyle*

Wiener Streichquartett (Kolisch-Quartett): *Bartok:* op. 17; *Berg,* op. 3, Lyrische Suite; *Bloch:* Klavierquintett; *Butting:* Kleine Stücke, op. 26; *Casella:* Concerto; *Eisler:* Duo, op. 7; *Grünberg:* Four Indisretions; *Hauer,* 5 Stücke op. 30; *Hindemith:* op. 22; *Hoerée,* Pastorale et Danse; *Honegger:* I. Streichquartett; *Jarnach:* Serenade op. 24; *Jemnitz:* Streichtrio op. 27; *Kodaly:* op. 10, Serenade op. 12; *Korngold:* op. 16; *Krasa:* Streichquartett; *Krenek:* op. 20; *Labroca:* Streichquartett; *Malipiero:* Stornelli e Ballate; *Schönberg*

Winterthurer Streichquartett: *C. Beck:* Konzert für Streichquartett und Orchester; *Ehrenberg:* op. 20; *Hindemith:* op. 32; *Jarnach:* op. 16; *Kaminski:* Quintett (mit Klarinette und Horn); *Petyrek:* Sextett (mit Klarinette)

Gesang

Gertrud Alftan: *Jaques Beers:* 3 Chansons pour danser; *Hindemith:* Serenaden; *Milhaud:* Hebräische Volkslieder; *H. Reutter:* Russische Lieder; *Strawinsky:* Chants russes.

Margarete Babajan: *Hindemith*

G. Baklanoff: *Gretchaninoff*

Maria Basca: *Gretchaninoff*

Helen Bodmer: *Debussy; Honegger; Respighi; Roussel;* Schoeck

Ilse Böhme: *Jos. Marx; E. Moritz; J. Weismann*

Margareta Burrey: *Hindemith:* Marienleben

Hildegard von Buttlar: *Bloch; Braunfels; Hindemith:* Die junge Magd; *Jarnach:* op. 15; *Milhaud:* Poèmes juifs; *Respighi:* Il Tramento; *Seiber; Strawinsky:* 3 Histoires pour enfants, Berceuses du chat; *Wetz; H. Zilcher:* op. 41 (Dehmel-Lieder)

Hedwig Cantz: *H. Reutter:* Introduktion, Hymnus und Choral (Alt-Solo).

Cläre von Conta: *Graener:* Aus op. 21 und 30; *Haas:* Lieder des Glücks, Heimliche Lieder, Unterwegs, Gesänge an Gott, Christuslieder, Tag und Nacht; *Hindemith:* 8 Lieder op. 18; Marienleben; *Stephan:* Lieder mit Klavier (auch mit Orchester); *Toch:* Die chinesische Flöte; *Windsperger:* op. 24 und 25, Fremder Sang

Tiny Debüser: *Hindemith; Toch*

Hertha Dehmlow: *F. v. Borries:* Ernste Gesänge; *H. J. Moser*

Lily Dreyfus: *Windsperger*

Ilona Durigo: *Bartók:* op. 16; 5 Lieder nach A. Ady; Ungarische Volkslieder; *Falla;* Spanische Volkslieder; *Fortner:* Marianische Antiphonen; *Schoeck*

Anne Fellheimer-Hirsch: *Hugo Hermann:* Lieder nach Hölderlin, Herbstlieder, Hymne a. d. Nacht, Galante Feste; *E. Mattiesen; Kodaly; H. Reutter:* Missa brevis, „Die Weise von Liebe und Tod" (Rilke); *J. Weismann:* Lieder nach Rilke, Calé, Tagore; *Windsperger*

Bettina Frank: Lieder v. *W. Gernsheim, A. Gretchaninoff, J. Haas, W. Hirschberg, Itor Kahn, J. Klaas, E. G. Klussmann, H. Kl. Langer, N. Medtner, W. Rettich, E. Rhode, C. Schadewitz, H. Schalit, J. P. Seiler, M. Trapp, J. Weissberg*

Alice Frey: *Beck:* 3 Herbstgesänge; *Petyrek*

Rose Fuchs-Fayer: *Grosz; Kaminski; Kodaly*

Anne-Marie Geiger: *Debussy; Honegger; Kodaly; Roussel*

Ria Ginster: *Knab; Prokofieff*

Käte Grundmann: *Grosz:* Liebeslieder op. 10, 5 Lieder nach Bethge; *Haas:* Lieder vom Leben; *Hindemith:* Sing- und Spielmusiken; *Kilpinen:* Lieder

Paul Gümmer: *Graener:* Galgenlieder; *Jokl; Kodaly; Sachse:* Partita für Bariton und Violine

Wilhelm Guttmann: *Bartók:* Volkslieder; *Busoni:* Goethe-Gesänge; *Jarnach; Schalit; Schramm:* Toller-Zyklus; *Herm. Unger; Jul. Weismann*

Else Haedge: *Gál:* Geistl. Gesänge; *Kaminski:* Brautlied, 3 geistliche Lieder

Adrienne v. Hamel: *Haas:* Gesänge an Gott

Gertrude Hepp: *Haas*

Ruzena Herlinger: *Anatol; Berg:* Fragmente aus „Wozzeck", Lieder; *Caplet; Debussy; Delage; Ewseef; de Falla; Hindemith:* Serenaden; *Honegger; Jirak; Karapti; Kornauth; Krenek:* Lieder mit Instrumenten; *Mjaskoswky; Nin; Novotny; Pisk; Ravel; Roussel; Satie; Schönberg; Strawinsky:* 3 Poèmes de la lyrique japonaise (auch mit Instrumenten); *Webern; Weill:* Frauentanz; *Vycpalek:* Lieder

Marg. Hinnenberg-Lefèbre: *Eisler:* Zeitungsausschnitte; *Kaminski:* „O Menschenherz", „Geistliches Taglied", „Geistliches Wiegenlied"; *Emil Peters:* Kantate für Solo-Sopran u. kl. Orchester; *Schönberg:* Die hängenden Gärten

Hans Hoefflin: *Klemperer; Schönberg; Windsperger*

Erna von Hoesslin: *Hindemith:* Junge Magd; *Pfitzner; Reger; Schoeck; Schönberg:* Hängende Gärten, fismoll Quartett; *Respighi*

Hans Hoffmann: *Hindemith:* op. 18; *Kaminski:* 69. Psalm; *Krenek:* „O Lacrymosa"; *Schönberg:* George-Lieder; *Stephan:* Lieder; *Thomas:* Nietzsche-Lieder

Felicie Hüni-Mihacsek: *Berg; Debussy; Franckenstein; Gál; Grosz; Hindemith; Honegger; Korngold; Ravel; Schoeck; Schönberg; Schreker; Schulthess*

Maria Hussa: *Krenek*

Emmy Joseph: *Braunfels:* Prolog der Nachtigall; *Debussy:* Ariettes oublies; *Grosz:* Liebeslieder; *Fortner:* Fragment Maria; *Haas:* Lieder des Glücks; *Krenek:* O Lacrymosa, Konzertarie; *Ravel:* Chansons; *Schönberg:* II. Streichquartett; *Stephan:* Lieder; *Strawinsky:* Pastorale, Deux Poèmes; *Toch:* Chinesische Flöte, Lieder; *Zilcher:* Marienlieder (mit Streichquartett).

Die Veröffentlichung wird fortgesetzt!

Diesem Heft liegt bei:

»Der Weihergarten«, Verlagsblatt des Hauses B. Schott's Söhne, Mainz (II. Jahrg. Nr. 7/8).

Erholungsaufenthalt

KURHAUS NEULOHE
BRINGHAUSEN (Bad Wildungen Land)
Spezialhaus für erfolgreiche Frischkostkuren.
Bergwälder, Edersee, Sonnenbad, Höhenluft.
Mäßige Preise — Prospekt frei!

Oberaudorf a. Inn / Gasthof Alpenrose
Ausgezeichnete Verpflegung / Eigene Hausmetzgerei
Butterküche



Soeben erschien:

Werkschriften

des Seminars für Volks- und Jugendmusikpflege, Berlin, herausgegeben von Herman Reichenbach
Band 2

Herbert Just — Etwa M. 2.25

Ratgeber für Sing- u. Spielkreisleiter
in organisatorischen, rechtlichen, steuerlichen und praktischen Fragen.

Die Schrift will den Leitern von Sing- u. Spielkreisen, musizierenden Jugendgruppen, aber auch denen, die nur im häuslichen Kreise zusammen musizieren, Auskünfte und Ratschläge in praktischen und organisatorischen Fragen geben.

Inhaltsübersicht: Der Sing- und Spielkreis (Entstehung, Raumfrage, Außenarbeit u. a.) / Veranstaltungsmöglichkeiten und -Erfahrungen / Schulungsfragen / Singkreis und Behörden / Aufführungsrecht / Vereinsrecht / Vergnügungssteuer / Anerkennung der Gemeinnützigkeit / Fahrt und Wanderung (Fahrpreisermäßigung, Jugendherbergen u. a.)

Ausführl. Verzeichnis / Ansichtsendung

Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H.
Musikpädagogischer Verlag / Berlin-Lichterfelde

Bollettino Bibliografico Musicale

Via Brera 5. Milano (101)

Musikalisch-bibliographische Monatsschrift

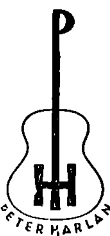
*

Sonderveröffentlichungen:

Periodische Kataloge über Musikliteratur

Soeben erschienen:

Katalog Nr. 6



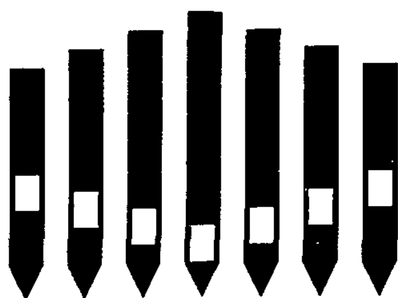
Peter Harlan Werkstätten
Markneukirchen i. Sa.
Abteilung für den Bau von
Cembali – Klavichorden – Gamben
Lauten – Blockflöten
u. anderen zeitgemäßen Instrumenten.
Auskünfte umsonst!
Niedere Preise. – Führende Qualitäten.

NOTVERKAUF!

I a Anzug-Stoffe
blau und grau Wollkammgarn à mtr.
RM. 6.80 und 8.80
Unverbindliche Mustersendung wird gern zugesandt!

GERAER Textilfabrikation G. m. b. H., GERA, Postfach 13

Bitte beziehen Sie sich bei allen Anfragen auf MELOS



NEUE

ORGEL MUSIK

Ed. Nr.		M.
	CONRAD BECK	
2132	Sonatina	2.50
2244	Zwei Präludien	2.50
	W. BURKHARD	
2241	Aus tiefer Not, Variationen, op. 28 Nr. 1	2.50
2242	In dulci jubilo, Variationen, op. 28 Nr. 2	2.50
2243	Fantasie, op. 32	2.—
	W. FORTNER	
2101	Toccata und Fuge	2.50
3320	Konzert für Orgel und Streichorchester, Partitur (Orgelstimme)	4.—
	P. HINDEMITH	
1897	Konzert für Orgel und Kammerorchester, op. 46 Nr. 2, Solostimme	6.—
	PH. JARNACH	
2087	Konzertstück, op. 21	2.50
	A. LANDMANN	
1886	Fantasie über den Choral: Herzliebster Jesu, op. 4a	1.50
1887	Sechs Choral-Improvisationen, op. 4b .	3.—
1889	Sonate b moll, op. 9	6.—
1890	Vier Vortragsstücke, op. 10	3.—
1891	Passacaglia und Fuge Es dur, op. 11 . .	3.—
1892	Variationen über den Choral: „Wer nur den lieben Gott läßt walten", op. 12 .	2.50
	A. MOESCHINGER	
2102	op. 17, Introduktion und Doppelfuge . .	2.50
	PAUL MÜLLER-ZÜRICH	
2116	op. 12, Toccata, C dur	2.50
	M. RAVEL	
3029	Pavane für Orgel oder Harmonium . .	2.50
	M. REGER	
311	Drei Orgelstücke, op. 7	2.—
	- daraus: Präludium und Fuge	1.—
310	Suite e moll, op. 16	2.—
	- daraus: Passacaglia	1.—
1893	Vorspiel „Komm süßer Tod"	1.—
	H. SCHROEDER	
2188	Fantasie, op. 5b	2.50
2221	Kleine Präludien und Intermezzi . . .	2.50
	L. WINDSPERGER	
1895	3 kleine Stücke	2.50

Ansichtsmaterial bereitwilligst!

B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ
LEIPZIG · LONDON · PARIS · NEW YORK

Zwei neue klassische

Violoncello-Konzerte

in der Bearbeitung von

G A S P A R

CASSADO

W. A. Mozart

Konzert D dur

für Violoncello und Orchester

Freie Bearbeitung nach dem Horn-Konzert (K.-V. 447)

Für Violoncello und Klavier

Ed. Schott Nr. 1580 M. 3.–

(Orchestermaterial leihweise)

Aus den Pressestimmen über die Aufführung auf dem Würzburger Mozartfest:

». . . Der Beifall war grenzenlos . . .«
Fränkisches Volksblatt

». . . ein sehr abgeschlossen und überzeugend wirkendes Kunstwerk . . .« Fränkischer Kurier

». . . Cassado ist mit so viel Geschmack vorgegangen, daß tatsächlich von einer wertvollen Bereicherung der Celloliteratur gesprochen werden kann . . .« Fränkischer Volksfreund

Franz Schubert

Konzert

für Violoncello und Orchester

Freie Bearbeitung nach der Arpeggione-Sonate

Für Violoncello und Klavier

Ed. Schott Nr. 1550 M. 5.–

Aus den Pressestimmen:

». . . Diesseitigkeit und Jenseitigkeit Schubertscher Musik werden dem Hörer selten zu so bestürzendem Erlebnis geworden sein, wie es hier geschah. Wunderbar gefeilt auch die orchestrale Begleitung. Das Publikum war ergriffen und begeistert . . .«
Tempo, Berlin

B. Schott's Söhne • Mainz

Heft 10
11. Jahr
Oktober 1932

Theater

Gefesseltes Theater

Eine Betrachtung zum Spielzeitbeginn

Karl Laux

Wenn man sich darüber klar werden will, was es bedeutet, daß aus dem „entfesselten“ Theater ein gefesseltes Theater zu werden droht, so muß man rückschauend das Dutzend Jahre betrachten, an dessen Grab wir stehen.

Ein Dutzend Jahre nach dem Krieg war dem freien, dem „entfesselten“ Theater beschieden. Seine Entstehung liegt vor dem Krieg. Tairoff, von dem der Ausdruck stammt, nach ihm Meyerhold, haben das Theater von den Fesseln des Naturalismus, des Realismus gelöst. Der Tänzer Diaghilew, Entdecker großen Stiles, verpflichtet um 1910 die großen Maler, die großen Komponisten seiner neuen Bühne. Jean Cocteau gibt die theoretische Grundlage. „Ein Kunstwerk muß allen neun Musen dienen“, heißt es da. Dieses Kunstwerk ist das Bühnenwerk. Die Bühne wird zum Sammelpunkt. Das Theater wird zu der Stätte aller geistigen Auseinandersetzung.

Nach dem Krieg erst kann die Saat aufgehen. Wer weiß, wie es ohne den Krieg geworden wäre. Die Revolution, die Rußland, die Deutschland durcheinanderwirbelte, machte aus dem theoretischen Ästhetisieren der Franzosen eine praktische Philosophie. Die Deutschen brachten die Anregungen in ein System. Äußerstes Extrem: Piscator, das Bauhaus, Gropius und Schlemmer. Mittlere „bürgerliche“ Linie: Jürgen Fehling, Gustav Hartung und die große Reihe ausgezeichneter Regisseure an Deutschlands Städtetheatern, die die Anregungen der Avantgarde aufnahmen und mehr oder minder selbständig weiterbildeten.

Sie taten es in der Auswahl der Werke. Es ist kein Zufall, daß die Zeit des Tanzes kommt. Er ahmt das Leben nicht nach, er stilisiert es. „Tatsachen nachahmen, heißt sie ausstopfen“. Wir wollen aber auf der Bühne kein Naturalienkabinett. Wir wollen das Leben. Sie taten es im Darstellungsstil. Bei Tairoff wird die ganze Darstellung in Tanz aufgelöst. So wie Cézanne in seiner Malerei die Natur nicht mehr nachahmte (was auch die großen Meister der Vergangenheit im Ernst nicht wollten), sondern sie charakterisierte, so rückte auch das Theater von der bloßen Nachahmung ab.

Das Theater hatte sich selbst befreit· Das deutsche Theater vor allem. Man nahm die Anregungen, woher sie kamen. Aus Frankreich, aus Rußland. Denn man war auch organisatorisch frei. Es gab keine Partei, die das Theater beherrschen wollte.

Aber es gab ein Publikum, das an diesem entfesselten Theater interessiert war. Sei es, daß es — wie bei Piscator — weltanschaulich mit dem Theaterspiel und dem Theaterstil zusammenhing, daß aus einer Weltanschauung, sagen wir sogar: daß aus einer Partei schöpferisches Theater entstand. Sei es, daß das Publikum die theatralische

Reform geistig mitmachte, begrüßte, forderte aus dem Verständnis für die Echtheit, für die Notwendigkeit dieser Reform. Denn das Publikum selbst war frei geworden, war „entfesselt", sozial und geistig. Neue Schichten von Publikum drängten ans Licht, gewannen Verhältnis zum Theater. Darum mußte dieses Theater selbst neu sein, „entfesselt" von allen Vorurteilen und Bindungen einer zerschlagenen Welt. Sei es, daß das Publikum aus rein ästhetischer Freude diesen neuen Theatergeist begrüßte, sich mitfortreißen ließ von der Kühnheit, der Originalität des Stils. Was so weit gehen konnte, daß ein Parkett eleganter Fräcke und edelsteingeschmückter Abendkleider Piscator zujubelte. L'art pour l'art, in einem ganz neuen Sinn. Aber auf alle Fälle: Theaterkunst aus der Idee Theater heraus. Theater um des Theaters willen.

Unter das alles wird nun ein dicker Strich gemacht.

Das Theater hat seine Freiheit verloren. Es steht unter der Herrschaft der Politik und es steht unter der Herrschaft der Finanzministerien. Bleiben wir bei den letzteren. Der preußische Staat schließt die Volksoper am Platz der Republik (es ist bezeichnend, daß es gerade diese von Klemperer in fortschrittlichem Geist geführte Bühne war, und es ist wie ein Symbol, daß diese Bühne ihren Namen von der Republik hatte), schließt das Schillertheater, schließt die Kasseler und Wiesbadener Staatstheater. Einer Delegation von Schauspielern und Bühnenarbeitern des Schillertheaters gegenüber erklärte der Finanzminister: „Es ist nicht die Aufgabe des Staates, Kultur zu machen. Dies soll den Privatunternehmern überlassen werden. Nicht nur das Schillertheater, sondern auch das Schauspielhaus am Gendarmenmarkt wird, wenn ich im Kabinett damit durchdringen kann, geschlossen werden." Das Beispiel des Staates. Die Städte, die ihr Theater schließen oder bis auf ein Minimum einschränken, können sich leicht darauf berufen. Theaterkommissionen, Stadträte und ähnliche Formationen, die den Etat zu bestimmen haben, werden in die gleiche Tonart verfallen und sagen: „Überlaßt die ernste Kunst den Unternehmern. Spielt so, daß ihr Geld verdient!" Maximen für einen Intendanten von 1932 . . .

Aber ist es nicht leichtfertig, in diesen schweren Zeiten dem Zuschußtheater das Wort zu reden? Nein. Es ist eine kulturelle Pflicht. Im Juli-Heft der „Musik" hat Paul Bekker, der bisherige und letzte Intendant des Staatstheaters Wiesbaden, in einem Aufsatz „Die Not des Theaters" auf die heute vielfach herrschende Verständnislosigkeit gegenüber der Sendung des Theaters hingewiesen. Es heißt da: „Entweder wir leugnen überhaupt die Möglichkeit und Sinnhaftigkeit irgendeines Gemeinschaftsbesitzes oder Gemeinschaftswertes. Damit leugnen wir die Idee der Gemeinschaft überhaupt – was so abstrus ist, daß es sich nicht lohnt, darüber zu diskutieren. Oder wir erkennen die Gemeinschaft, sei es zunächst auch nur im Sinne einer praktischen Interessengemeinschaft an, – dann ergeben sich alle anderen Forderungen zwangläufig. Denn es ist zunächst überhaupt falsch, den realen Besitzwert der kulturellen Güter, mögen sie nun Schule, bildende Kunst oder Theater heißen, zu leugnen. Ich lasse hier ihre sehr realen politischen Wirkungen außer Betracht, da sie meist nur unbeabsichtigte und nicht stets erfreuliche Begleiterscheinungen sind. Ich will auch bei den Theatern gar nicht von ihrer Bedeutung als Umsatzstellen, als Anreger des gewerblichen und wirtschaftlichen Gemeinschaftslebens sprechen. Über dies alles hinaus ragt doch die Tatsache, daß diese geistigen und kulturellen Dinge in Wahrheit die einzigen realen Besitztümer sind, die

wir überhaupt haben. Gewiß, wir können sie nicht in Stahlkammern legen und Kupons abschneiden, – aber haben wir nicht zur Genüge die Erfahrung von der zweifelhaften Beschaffenheit dieser Güter gemacht?"

In einem solchen subventionierten Theater hat allerdings die Operette keinen oder doch nur einen sehr untergeordneten Platz. Es muß dann ein wirkliches Kulturtheater sein. Der Wert eines Stückes, nicht sein Kassenerfolg ist entscheidend, fordert Bekker. Auch in der sehr weit rechtsstehenden „Deutschen Musikzeitung" kommt Dr. Georg Göhler zu der gleichen Forderung.

Dieser „Wert" der Stücke allerdings wird umstritten sein. Und hier kommen wir zum zweiten Punkt. Dem deutschen Theater droht eine noch viel schlimmere Fesselung als die finanzielle, die Fesselung durch die Politik. Aus dem deutschen Theater soll ein „teutsches" Theater werden. Hinweg mit nichtdeutschen Stücken, hinweg mit nichtdeutschen Künstlern, hinweg mit nichtdeutschen Ideen. Es lebe die Autarkie!

Eine eigene Bühne von Niveau hat der Nationalsozialismus nicht auf die Beine gebracht. Versuche sind kläglich gescheitert. Und was neue Unternehmungen an Plänen mitteilen, das ist so kümmerlich, daß es nicht ins Gewicht fällt. Gartenlaubentheater und Militärmärsche werden ersetzen müssen, was an Dichtung mangelt. Gefährlicher aber ist das Bestreben, bestehende Theater zu durchsetzen, „Zellen zu bilden". Gefährlich der Weg, über den Staat zu einem Theater zu kommen. Schon besteht in Preußen der Landtagsantrag, keine Juden, keine Ausländer zu beschäftigen.

Regisseure, die wegen Unfähigkeit abgebaut wurden, Kapellmeister, die versagt haben, wittern Morgenluft. Nicht die Stimme auf der Bühne, sondern die Stimme bei der Wahl entscheidet. Kritiker, die anderer Ansicht sind, werden der Parteilichkeit geziehen. Die schmutzigsten Motive werden ihnen untergeschoben.

Damit nicht genug. Hinter dieser Manie des Nationalen verbirgt sich schlimmste Reaktion, die schnell ein Schlagwort gefunden hat: Kultur-Bolschewismus. Und das ist das allergefährlichste an dieser „Bewegung". Jetzt endlich ist die Zeit gekommen, der neuen Musik, der neuen Oper eins auszuwischen, sie auszuwischen vom Bild unserer Zeit. Sie paßt den Leuten nicht in den Kram. Also ist sie undeutsch. Alban Bergs „Wozzek" wird, um ein Beispiel zu nennen, von den Mannheimer Hakenkreuzlern ebenso abgelehnt wie Kreneks „Leben des Orest", beide sind Erzjuden, so schäumt das Hakenkreuzbanner. Beide sind in Wirklichkeit keine Juden, aber Fortschrittler. So wie sie heute verfemt werden, so wurden zu ihrer Zeit Bach, Beethoven verfemt, ihre Musik wurde mit den gleichen Attributen belegt wie die neue Musik unserer Tage. (Belege haufenweise.) Immerhin waren es damals musikalische Gründe, die man dagegen ins Feld führte. Heute braucht man nichts von Musik zu verstehen, es gibt andere probate Mittel, den Fortschrittsgeist niederzuknüppeln.

Die Rückwirkung auf das Publikum ist katastrophal. Es hängt in den Fesseln der billigen Schlagworte. Die Theaterbesucher werden verbiestert, nicht nur von Freunden und Bekannten, sondern auch von jener Presse, der das neue Theater aus Bequemlichkeitsgründen ein Dorn im Auge war. Und da liegt die tiefste Tragik des Falles: das gefesselte Publikum bedingt das gefesselte Theater. Außerkünstlerische Gesichtspunkte werden in den Theaterbetrieb hineingetragen. Man kann es den Theaterleitern nicht einmal mehr verübeln, wenn sie zurückhaltend werden, wenn sie sich in

ihrem Programm auf das „Gute Alte", auf das „Bewährte" beschränken. Nicht nur daß sie sich bei den Rechtsparteien mißliebig machen (die ihnen die Subvention entziehen können), sie haben ja auch keine Gefolgschaft, sie würden für einen luftleeren Raum arbeiten, wenn sie sich nach wie vor für moderne Werke einsetzen würden.

Daß sie das eingesehen haben, beweisen die Spielpläne der kommenden Spielzeit. Selbst die mutigsten unter ihnen sind sehr zurückhaltend.

Von ihnen kann auch die Rettung gar nicht kommen. Das gefesselte Theater kann sich nicht selbst befreien. Erst wenn es wieder ein Publikum geben wird, das frei von Scheuklappen, frei vom Druck außerkünstlerischer Momente, frei von den Suggestionen der Schlagworte an das Problem Theater heran und ins Theater geht, erst dann wird es wieder ein freies, ein entfesseltes Theater geben. Denn das deutsche Theater ist ein Gemeinschaftstheater. Eine freie Gemeinschaft für ein freies Theater zu schaffen — das muß unser Ziel sein.

Die Historisierung der Oper in statistischer Darstellung[1)]

Friedrich Herzfeld

1.

Es gilt, die behauptete Historisierung der Oper zu beweisen.

Gegen das einzig gültige Mittel, die „Zahl" werden alle Bedenken anerkannt. Sie spiegelt Tatsachen wieder, aber sie vermag nur schlecht, die in den Tatsachen verborgenen Werte zu erfassen. Sie teilt in Gruppen und Untergruppen, was in Wahrheit tausendfach ineinander greift. Sie errichtet Mauern zwischen Komponisten, Generationen, Zeiten, Ländern usw., die durch zarte Übergänge ineinander verfließen. Sie verwandelt den lebenden Organismus in eine „Materie" — aber sie bleibt die einzige Möglichkeit, Vorgänge und Verhältnisse eindeutig zu erfassen. Sie allein berichtigt gefühlsmäßige Vorstellungen, widerlegt Schlagworte und muß daher immer Grundlage einer gültigen Beweisführung bleiben.

Um den Stand unseres Opernlebens zu beurteilen, ist es nötig, die Entwicklung ungefähr der letzten 30 Jahre festzustellen. Innerhalb des deutschsprachigen Theaters fand an Opernaufführungen statt:

1901/02	8 147		
1911/12	11 773	=	44% Zunahme gegen 1901/02
1929/30	12 479	=	6% Zunahme gegen 1911/12
1930/31	11 512	=	8% Abnahme gegen 1929/30
1931/32	8 153	=	29% Abnahme gegen 1930/31

Die Zahl der Aufführungen nimmt also seit Beginn des Jahrhunderts ständig zu, erreicht in der Spielzeit 1929/30 einen Höhepunkt und sinkt in der vergangenen Spiel-

1) Diese Berechnungen stützen sich auf den monatlich erscheinenden „Deutschen Bühnen-Spielplan" und auf die an verschiedenen Stellen erschienenen statistischen Aufstellungen von Prof. Wilhelm Altmann. Es ist auch ein Zeichen der Zeit, daß diese dankenswerten Zusammenfassungen des Statistikers der deutschen Bühne künftighin nicht mehr erscheinen werden.

zeit wieder auf den Stand von 1901/02. Dabei ist zu beachten, daß die Zunahme vor allem in der wachsenden Zahl der Opernbetriebe begründet ist. Selbst kleine Provinzstädte gingen vor dem Kriege daran, auch die Oper zu pflegen, setzten dies nach dem Kriege fort, und die Zahl dieser Städte hat sich bis heute trotz allem Erwarten nicht entscheidend verringert. Das Sinken der Opernaufführungszahl darf jedenfalls hiermit nicht begründet werden, sondern beruht vor allem auf der Zunahme der Operette. Der Verlust der Oper wurde durch die Zunahme der Operette sogar mehr als ausgeglichen.

Abnahme der Opernvorstellungen von 1929/30 zu 1930/31 . . . . . = 6,5%
Abnahme der Opernvorstellungen z. B. von Okt. 1930 zu Okt. 1931 = 11,19%
Zunahme der Operettenvorstellungen z. B. von Okt. 1930 zu Okt. 1931 = 11,84%

Die wirtschaftlichen Schwierigkeiten drücken sich also nicht in einer absoluten Abnahme der musikalischen Vorstellungen aus. Ihre Zahl bleibt vielmehr ungefähr gleich. Dagegen sind sie in dem Vormarsch der zugkräftigen Operette und in dem Rückgang insbesondere der ernsten Oper wieder deutlich zu erkennen. Hier liegt die eine Wurzel für die Spielplanumgestaltung unseres musikalischen Theaters.

Im einzelnen gleicht der Spielplan unserer Tage auffallend dem von 1901/02. Eine Reihe von Werken ist zahlenmäßig in derselben Höhe vertreten wie vor 30 Jahren. Weltumwandlungen, Krieg u. a. scheinen die unerschütterliche Liebe, aber auch die offene Mißachtung (Cornelius!) der breiten Publikumsschichten zu diesen Werken nicht angreifen zu können.

	1901/02	1911/12	1929/30
Auber	120	100	118
Lortzing	723	753	741
Weber	312	365	330
Cornelius	13	14	16

Eine Reihe anderer Komponisten hat dauernd an Publikumsliebe verloren. Vor allem die Schöpfer der großen französisch-romantischen Oper, aber auch die blassen deutschen Nachromantiker. Allerdings nicht weniger der Hochromantiker Marschner.

	1901/02	1911/12	1929/30
Meyerbeer	283	170	59
Gounod	239	246	126
Saint-Saëns	85	80	24
Méhul	37	27	6
Boldien	93	25	23
Charpentier	88	18	17
Neßler	119	89	1
Weiß	105	80	0
Marschner	67	45	14

Für die geschichtliche Entwicklung unseres Opernlebens sind jene Komponisten nicht ohne Interesse, die zwar in dem Jahrzehnt vor dem Kriege dauernd an Aufführungszahl gewannen, aber diesen Platz nach Kriegsende nicht behaupten konnten.

	1901/02	1911/12	1929/30
Maillart	92	108	35
Massenet	23	82	21
Thomas	223	379	120
Humperdinck	156	438	212
Kienzl	71	328	92
Wagner	1423	1996	1476
Strauß, R.	29	617	401

Den Spielplan unserer Tage beeinflussen am entscheidendsten die Komponisten, deren Werke noch immer an Aufführungszahl wachsen. Vier Gruppen lassen sich hierbei unterscheiden: 1. Die deutschen Klassiker: Gluck, Mozart, Beethoven. 2. Die Italiener von Rossini bis Puccini. (Dies beweist, daß wir uns zur Zeit in einer schon wiederholt erlebten Periode befinden, in der wir dem italienischen Einfluß weit mehr hinneigen, als dem französischen, ja diesen geradezu verdrängen.) 3. Nationale Außenseiter wie Smetana und Offenbach, und 4. Hans Pfitzner, dessen Werke die Schätzung des Publikums ständig mehr erringen.

	1901/02	1911/12	1929/30
1. Gluck	44	57	90
Mozart	479	573	907
Beethoven	154	204	221
2. Rossini	152	161	269
Verdi	585	910	1363
Leoncavallo	177	243	255
Mascagni	249	251	264
Puccini	33	554	985
3. Smetana	7	97	160
Offenbach	96	301	340
4. Pfitzner	4	4	80

Zusammenfassend kann mit nichts Gültigeres gesagt werden als mit einer Gegenüberstellung von Wagner-Verdi, die Typischeres aussagt, als den Sonderfall dieser beiden Meister, die vielmehr das Problem Musikdrama-Oper enthüllt.

	1901/02	1911/12	1929/30
Wagner	1423	1996	1476
Verdi	585	910	1363

2.

Entscheidend für die Frage einer Historisierung unseres Opernlebens wäre die Prüfung, wie groß der Anteil der Werke lebender Komponisten an der Gesamtzahl der Aufführungen ist.

	1901/02	1911/12	1930/31	1931/32
Zahl der aufgeführten Komponisten	130	105	140	128
Davon lebten	76 (= 58%)	57 (= 54%)	78 (= 55%)	63 (= 49%)
Gesamtaufführungszahl	8147	11773	11512	8153
Davon lebender Komponisten . .	1650 (= 20%)	3265 (= 28%)	1610 (= 14%)	1328 (= 16%)

In dem Spielplan der einzelnen Theater ist das Verhältnis der Werke lebender zu denen toter Komponisten sehr unterschiedlich. Irrig erweist sich die Meinung, daß die größeren Theater auch die größere Zahl Werke lebender Komponisten aufführen. Im allgemeinen ist das Gegenteil der Fall. Anscheinend ist an den großstädtischen Theaterbetrieben der Einsatz für ein bisher unbekanntes und in seinen Erfolgen zweifelhaftes Werk zu groß, als daß dieses Wagnis oft unternommen werden könnte. Einem kleineren Theater gelingt es viel leichter, den eventuellen Verlust wieder auszugleichen. Im übrigen kann nicht geleugnet werden, daß hierbei von den lokalen Verhältnissen, aber immer wieder auch von der Initiative der betreffenden Theaterleiter außerordentlich viel abhängt. Das Verhältnis beträgt bei den Theatern der Großstädte fast regelmäßig 1:5 bis 1:6. Bei den kleineren Theatern schwankt es annähernd von 2:5 bis 0:100.

in der Spielzeit 1931/32	Gesamtzahl der Aufführungen von	
	toten	lebenden Komponisten
Stettin	92	0 = 0%
Frankfurt a. M.	200	7 = 3%
Wien	243	55 = 18%
Beuthen	51	21 = 29%
Görlitz	33	21 = 37%
Göttingen	34	24 = 41%

Göttingen kann in diesem Sinne als das „lebendigste“ deutsche Theater angesehen werden. In diesem Zusammenhang wäre vielleicht zu bemerken, daß man z. B. Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“ in der vergangenen Spielzeit nur in drei Städten hören konnte und zwar in St. Gallen, Rostock und in Güstrow!

3.

Die 1328 Aufführungen von Werken lebender Komponisten lassen sich in drei Hauptgruppen einteilen. Allerdings ist gerade diese Gruppierung großen Bedenken ausgesetzt, weil sie mit einer gewissen Willkürlichkeit historische Entwicklungslinien zerreißt. Janacek z. B. würde man am liebsten der 3. Gruppe zuordnen, obwohl er nach seinem Geburtsjahr der 2. zugehört. Busoni und Schönberg sind die Ältesten einer neuen Generation, die den entscheidenden Schritt von Wagner weg vollziehen. Die möglichen Fehler dieser Einteilung dürften jedoch das Ergebnis nicht wesentlich ändern. – Die

1. Gruppe enthält die Komponisten, von denen man heute schon sagen kann, daß sie die historische Entwicklung nicht unmittelbar führend bestimmt haben, epigonale Komponisten, die vor allem die für das Theater lebensnotwendigen Gebrauchswerke, ohne Anspruch auf Unvergänglichkeit geschaffen haben. Damit ist nichts gegen ihren Wert gesagt. Im Gegenteil: es befinden sich Meisterwerke unter ihnen. Blech, Brandt-Buys, Donnanji, Graener, Frankenstein, Kienzl, Korngold, Lothar, Reznicek, Waltershausen, Weinberger, Weingartner, Wetzler, Wolf-Ferrari.

2. die unmittelbaren Nachfolger Wagners. Zwischen den Jahren 1854 (Janacek) und 1882 (Braunfels) geboren, werden ihre Werke von Wagner positiv beeinflußt. Die Hauptvertreter dieser Gruppe sind: Strauß, Schillings (beide 1864) und Pfitzner (1868). Es sind die Meister einer Generation, die an der Jahrhundertwende, oder kurz zuvor, mit ihren ersten Werken an die Öffentlichkeit drangen und bis zum Kriegsende ihre

Stellung eindeutig gefestigt hatten. (Mit Ausnahme von Janacek, dem dies erst später gelang.) – Zwischen ihnen und den Komponisten der

3. Gruppe liegt wesentlich die Wendung gegen Wagner. Auch wenn sie diesen Kampf nicht bewußt führten, lebt doch in ihnen der Geist einer neuen Generation. Schreker (1878) vermittelte den Übergang. Von Busoni (1866) und Schönberg (1874) geht für diese junge Generation der nachhaltigste Einfluß aus. Die Generation der 80iger Jahre wird vom Ausland gestellt: Bartók (1881), Kodály, Malipiero und Strawinsky (alle 1882), oder stammte aus Österreich: Berg und Wellesz (1885). Die jüngste schon zum entscheidenden Durchbruch gelangte Generation stammt aus den 90iger Jahren: Prokofieff (1891), Milhaud und Honegger (1892), Rathaus, Kempff und Hindemith (1895). Ihre jüngsten Glieder sind Weill und Krenek (beide 1900). Die Komponisten dieser Gruppe sind durch die Tatsache verbunden, daß sie ihre volle Bedeutung im deutschen Musikgeschehen erst seit dem Kriege, oder unmittelbar vor ihm, gewinnen konnten, oder daß die Älteren unter ihnen erst damals den Bruch mit der Vergangenheit vollzogen und sich des klaren Willens zur Neuformung bewußt wurden.

Diese drei Gruppen sind an der Aufführungszahl lebender Meister in den Spielzeiten 1930/31 und 1931/32 folgendermaßen beteiligt:

	1930/31	1931/32	Verlust in %
1. Gruppe	621	567	8,7%
2. Gruppe	618	562	9,06%
3. Gruppe	371	205	44,77%

Es zeigt sich also, daß der Verlust in der ersten und zweiten Gruppe durchaus geringer ist als der Verlust der Opernaufführungszahl überhaupt (29%). Die dritte Gruppe jedoch, die von Zukunftswillen erfüllte, eigentlich moderne Musik hat in der vergangenen Spielzeit annähernd einen Zurückgang um die Hälfte ihrer Aufführungen erfahren. Diese Abnahme wurde nur wenig durch die wachsende Popularisierung der Werke anderer lebender Meister ausgeglichen. Sie wurde vielmehr durch die Zunahme älterer Opern, die Wiederauffrischung von jahrzehntelang nicht mehr gespielten Werken und durch den Vormarsch der Operette aufgehoben. Die sogenannten Renaissancen gehen also vor allem auf Kosten dieser spezifisch zukünftigen Musik. Hierin liegt die Hauptwurzel der Historisierung unserer Oper.

4.

Bei diesen Renaissancen darf man nicht an Händel denken, denn dessen Werke spielten in der vergangenen Saison keine Rolle mehr (nur eine Aufführung). Ebenso plötzlich wie diese überraschendste aller Renaissancen entstand, ist sie wieder verflogen. Auch andere Meister des 17. oder 18. Jahrhunderts haben nicht etwa an Bedeutung gewonnen (auch Gluck nicht mehr). Die Entwicklung gleicht daher nicht den Bewegungen in der absoluten Musik. Von einem Zurückgreifen in frühere Jahrhunderte (15. bis 16.) kann ja auch schon deshalb keine Rede sein, weil die viel jüngere Oper erst damals entstand. Es bleibt also als Quersumme der Historisierung der Oper eine Konzentration auf die klassischen Meister, vor allem aber ein bedeutender Aufschwung der Italiener, insbesondere Verdis.

Eine Zusammenstellung der Spielplanentwicklung der letzten dreißig Jahre zeigt also folgendes Bild:

	1901/02	1911/12	1930/31	1931/32
1. Vor Mozart . . .	59 = 0,73%	67 = 0,57%	184 = 1,60%	97 = 1,19%
2. Standard-Werke Mozart — Puccini .	6438 = 79,02%	8441 = 71,70%	9718 = 84,41%	6722 = 82,45%
3. I. Gruppe . . .			621 = 5,39%	567[1]) = 6,95%
II. Gruppe . . .	1650 = 20,25%	3265 = 27,73%	618 = 5,37%	562[2]) = 6,89%
III. Gruppe . . .			371 = 3,22%	205 = 2,51%
Zusammen	8147	11773	11512	8153

Diese Zusammenstellung beweist, daß nicht etwa die Wirtschaftskrise den Rückgang lebender Musik verursacht hat, denn 1930/31 wurde das Theater von ihr noch nicht in aller Härte getroffen. Als das 1931/32 doch geschah, sank die Aufführungszahl lebender Komponisten nicht etwa, sondern sie erholte sich vielmehr ein wenig. Der Historisierungsprozeß der Oper kann also mit wirtschaftlichen Gründen nicht oder wenigstens nicht allein erklärt werden. Er ist vielmehr ein innerer Vorgang.

Genormte Kunst

Hanns Gutman

Im Gefolge jener rückläufigen Kulturbewegung, in deren Mitte wir stehen, findet sich auch die Sehnsucht nach der Norm. Normierung, ein den industriellen Bezirken entlehnter Begriff, wird angestrebt auch in der Kunst, auch in geistigen Dingen. Kunst und Norm: ein glattes Paradox. Genormte Kunst: eine contradictio in adiecto. Aber denen, die heute absichtlich oder unwissentlich einer Normalkunst Vorschub leisten, ist es ja auch gar nicht um die Entwicklung der Kunst, um die Lebendigkeit der geistigen Manifestation zu tun. Sie wollen: keinen Anstoß erregen und Geschäfte machen. Offenbar lehrt die Erfahrung, daß das eine die Voraussetzung für das andere ist. Der so dringend benötigte wirtschaftliche Erfolg scheint heute nur noch mit genormten Kunstwerken erzielbar zu sein. Die Kunst zieht sich auf das Erprobte, das Ungefährliche, das Brave und offiziell Genehmigte zurück. Denn jede Kühnheit ist der äußerste Gegensatz der Norm.

Ein deutliches Symptom für die fortschreitende Normierung ist das serienweise Auftreten von Kunstprodukten. In dieser Kunstanfertigung am laufenden Band hat es der Film bekanntlich zu einer wahren Meisterschaft gebracht. Unoriginalität ist anscheinend sein oberster Grundsatz. Abwechslung, sonst das A und O jeder Unterhaltungskunst, ist hier verpönt. Ein Thema beherrscht jeweils die ganze Branche. Hat die Firma A einen Kriminalfilm gedreht, so sagt die Firma B nicht, wie man erwarten sollte: „jetzt

[1]) Ohne Kienzl's „Evangelimann“ und Graeners Saisonerfolg „W.F.Bach“ nur 449 Aufführungen, also 5,50%.
[2]) Ohne Pfitzners „Herz“ nur 426 Aufführungen = 5,22%.

müssen wir ganz etwas anderes drehen", sondern: „die haben Geschäfte mit einem kriminalen Stoff gemacht, also müssen wir schleunigst auch einen Kriminalfilm haben". So wird der Markt einmal mit Heidelberg, das nächste Mal mit Wien, dann mit verniedlichter Geschichte überschwemmt, und schließlich fängt der Turnus wieder von vorne an.

Nun könnte man sagen: die Herstellung von Filmen geschieht noch immer fast ausschließlich nach industriellen, fast nie nach künstlerischen Gesichtspunkten, sodaß die bedrohliche und geistfeindliche Normierung, die sich auf der Leinwand vollzieht, nicht als Regelfall für die Kunst schlechthin angesetzt werden darf. Der Tatbestand stimmt, die Folgerung ist falsch.

Denn tatsächlich hat die Sucht nach der Norm längst auch auf andere Gebiete übergegriffen. Man konstruiert ein Erfolgsschema, und diesem müssen – mit wenigen Ausnahmen – alle neuen Werke angepaßt werden. Man nehme die Operette. Auch sie ist völlig schematisiert. Die Rotters in Berlin haben vor einigen Jahren einen Treffer mit einem pseudo-historischen Stoff gemacht — seitdem müssen die Textautoren alljährlich die Geschichtsbücher wälzen. Nun ist ja die Geschichte reichhaltig genug, und selbst der Typus „Geschichts-Operette" wäre in vielen Varianten vorstellbar. Aber selbst diese Variation ist verboten. Vielmehr müssen jetzt die gleichen Situationen in verschiedenen Jahrhunderten ausfindig gemacht werden. Die „Dubarry" im vorigen, die „Katharina" in diesem Jahr – es ist ganz dasselbe Stück, einmal auf französisch, einmal auf russisch. Die Norm ist alles.

Und was bedeutet denn schließlich die leidenschaftliche Ausgrabungstätigkeit an alten Operetten anderes als eine Unterwerfung unter die Norm? (Soweit es sich dabei nicht gerade um die geistreichen Buffonerien Offenbachs oder die musikalisch legitimen Werke von Johann Strauß handelt.) Man gräbt wahllos die ältesten Schinken aus, weil sie ohne weiteres den Ansprüchen auf Biederkeit gerecht werden. Genormte Kunst ist getarnte Reaktion. In einer solchen aufgewärmten Léhar-Operette heißt ein Walzerschlager: „Kindchen, sei recht brav". Das wäre ein Motto für den gesamten heutigen Operetten-Betrieb.

Aber man soll nur nicht glauben, daß seriösere Kunstgattungen von diesem Zwang zur Norm verschont blieben. Seit der „Affäre Dreyfus" haben wir eine Haüsse in dramatisierten Prozeß-Akten erlebt. Wo immer einer eine Idee hat, stürzt sich sofort ein Rudel von Nachäffern auf sie: aus dem Original wird rasch und meist mit minderen Mitteln ein Normalprodukt gemacht. Das Gesetz der Serie hat sich heute der Kunst in fast allen Sparten bemächtigt.

Es versteht sich, daß die verdammenswerte Tendenz zur Norm nicht mit der wünschenswerten schulbildenden Ausstrahlung der starken Persönlichkeit und des bedeutenden Werkes verwechselt werden darf. Natürlich soll der Schaffende mit seinen Gedanken und Bemühungen nicht isoliert, nicht wirkungslos im Raum stehen. Aber gerade von einer stetigen und produktiven Weiterentwicklung einmal formulierter Ideen ist ja gar nicht die Rede. Man imitiert sie, aber man verarbeitet sie nicht. Wo sind denn die Werke, in denen etwa das musikalische Theater Brechts und Weills fortgebildet wäre? Oder der Fall René Clair. Seitdem er den Lustspielfilm musikalisch stilisiert und

tänzerisch aufgelöst hat, hopsen plötzlich in allen Filmen die Leute sinnlos umher, und in den unmöglichsten Situationen wird Chor gesungen. Was ist da geschehen? Man hat einem originalen Künstler die Äußerlichkeiten seiner Kunst abgeguckt und seine Einfälle flugs auf die Normallinie gebracht.

Genormte Kunst: das ist die Auswirkung des Trägheitsgesetzes im künstlerischen Bezirk. Wird sie zur Regel, so ist die Kunst verloren.

Operette im Opernspielplan

Hans Schüler

Wir bringen diese Einsendung des Königsberger Intendanten als Ergänzung und Abschluß der im Juliheft begonnenen Diskussion.

Ob sich auf lange Sicht die Aufnahme von Operetten in den Spielplan der sogenannten „gemeinnützigen" Theater als wünschenswert erweist oder nicht, ist eine müßige Frage. Heute ist es so, daß wir uns an den meisten Operntheatern durch Operettenaufführungen das Geld verdienen müssen, das wir gebrauchen, wenn wir neben den Operetten noch einen künstlerischen Opernspielplan durchführen und insbesondere auch die Aufführung neuer Werke wagen wollen. Es ist aber ein unverzeihlicher Fehler vieler Theaterleiter, daß sie die Operettenaufführungen als nebensächlich betrachten und weniger Sorgfalt darauf verwenden als auf die Aufführungen wertvollerer Werke. Gerade ein großer Teil des Publikums, der die Operettenvorstellungen besucht, ist dem Theater neu gewonnen. Er war früher und ist jetzt in den Opernvorstellungen nicht zu sehen. Durch erstklassige Leistungen gilt es, den Geschmack dieses Publikums zu bilden, so daß bei ihm der Wunsch entsteht, sich gelegentlich auch einmal eine Oper anzusehen. Wenn wir auf diese Art neue Kreise an das Theater heranziehen, können wir aus der Not eine Tugend machen. Außerdem ist es Ehrensache eines jeden anständigen Theaters, daß alle Stücke, die man aufführt, gleichmäßig gut herausgebracht werden. Das ist ja gerade die wirkliche Kunst des Komödianten, durch seine reproduktive Kunst auch schlechte Stücke auf eine höhere künstlerische Ebene zu bringen!

Im übrigen aber wissen wir garnicht, welchen Einfluß die Operette auf unsere Opernproduktion haben wird. Wenn es gelingt, die wirklich volkstümlichen Elemente der Operette künstlerisch zu vertiefen (ich denke insbesondere an die Ansätze, die in den Werken von Spoliansky vorhanden sind), den Kitsch zu einer echten Sentimentalität zu wandeln, ohne die nun einmal jedes volkstümliche Werk undenkbar ist, so können wir vielleicht gerade auf dem Wege über die Operette zu dem neuen, kunstverbundenen, volkstümlichen und gleichzeitig künstlerischen Theaterstück kommen, das wir alle ersehnen, das nicht für die Presse, sondern für das Publikum geschrieben ist, das den Menschen unserer Zeit etwas zu sagen hat, und ohne welches das deutsche Operntheater die erste Hälfte dieses Jahrhunderts kaum überdauern dürfte.

Meloskritik

Neue Klaviermusik

Hans Erich Riebensahm

Unter den neu erschienenen Klavierkompositionen verdient eine ganze Reihe ernsthaftes Interesse. Da ist zunächst das zweite Klavierkonzert von Nicolai Lopatnikoff, ein Werk, ansprechend und sauber im Technischen, voller Frische und Eigenart, das von neuem die Aufmerksamkeit auf diesen ausnehmend begabten jungen Musiker lenkt. Es besteht aus drei Sätzen, von denen der erste und ganz besonders der zweite einen eigenen Formwillen bekundet. Der erste Satz ist eine Sonatenform mit frei behandelter Reprise und erweitert durch eine Einleitung, die am Schluß des Satzes wiederkehrt und in eine Coda ausläuft; der zweite Satz, eine Art symmetrischen Zentralbaues: in der Mitte steht ein phantastischer Marsch des Orchesters, dem ein hymnisch deklamierendes Klavier-Solo sowohl vorausgeht als auch (mit einiger Veränderung) folgt; dieser Teil wiederum wird beim ersten Mal eingeleitet und beim zweiten Mal abgelöst durch einen schreitenden Gesang (des Klaviers). Am Anfang, bzw. am Schluß des Satzes steht ein volksliedhafter Tanz (Orchester). Alle diese verschiedenen Motive sind natürlich und anmutig zu einem klar erkennbaren Ganzen vereint. Der dritte Satz hält sich mit einigen Freiheiten an die traditionelle Rondoform, ist reich an reizvollen Einzelgedanken und läuft in einer einheitlich beschwingten Bewegung ab, die ihm seine Wirkung sichert.

Zwei Konzertstücke (Klavierkonzert und Partita mit kleinem Orchester) von Igor Markevitch sind mehr virtuoser Natur. Markevitch verzichtet auf besondere Differenzierung der Dynamik, des Klanges, der Gestalt, er liebt einheitlichen Rhythmus, eine gewisse Schärfe des Klanglichen und klare Disposition. Sein Stil erscheint einstweilen noch unselbständig, zum Beispiel weist er deutliche Einflüsse von Hindemith, von Milhaud, auch von Honegger auf. Die Sonatine von Ernst Pepping ist eine reife Arbeit von großer Geschlossenheit sowohl des Inhaltes als auch der Instrument-Behandlung. Das viersätzige Werk beginnt mit einem kontrapunktisch gearbeiteten in gleicher Bewegung fließenden Satz von verkürzter Sonatenform, der etwa die Funktion des Praeludiums erfüllt. Es folgt ein Geschwindmarsch mit heftigen, zum Teil syncopierten Rhythmen von erregtem, ausgelassenem Charakter. Diese zwei kurzen Sätze sind ungemein klar im Ausdruck und Klang. Der nun folgende Satz – „sehr langsam“ – ist problematischerer Art, weniger zusammenhängend, im Thematischen schwerer erkennbar und gewagter in der Satzweise. Am Schluß steht ein kurzes, brillantes Finale, dessen gleichförmig-hastige Bewegung kunstreich durch Phrasierung und rhythmische Unterteilung belebt wird.

Zwei Sonaten von Alexander Jemnitz zeigen, daß dieser überaus eigenwillige Komponist seinen Stil zu klanglich größerer Durchsichtigkeit und linearer Deutlichkeit entwickelt. Doch ist seine Musik dadurch kaum zugänglicher geworden, denn Jemnitz bleibt auch hier ein Feind alles Gewohnten, seine Formen sind kompliziert, eigenmächtig und schwierig erkennbar. Seine Klavierbehandlung ist subtil und abwechslungsreich und stellt dem Spieler große, lohnende Aufgaben. Von den beiden erwähnten Sonaten ist

die erste (Tanzsonate op. 23) die umfangreichere und interessantere, sie trägt außer den Anzeichen der Eigenwilligkeit auch die eines großen Ernstes und der innigsten Bemühung um persönlichen Ausdruck. Man muß nach dieser Arbeit auf Jemnitz' weitere Entwicklung gespannt sein.

Drei Mazurkas von Karol Rathaus weisen wieder den vielseitigen Klavierstil auf, der diesem Komponisten eigen ist. Diese Tanzstücke bewegen sich in lebhaften dramatischen Kontrasten, offenbar eine bewußte Absicht des Komponisten, von seinem großen Landsmann Chopin abzuweichen, dem es bei diesen Kleinformen in erster Linie auf Durchhaltung einer Grundstimmung ankam. Rathaus' Versuch, diese klassische Form der Mazurka abzuwandeln, ist bemerkenswert und zumindest im zweiten der genannten drei Stücke als unbedingt geglückt zu bezeichnen, denn hier verstand Rathaus es am besten, die Kontraste zu einheitlicher Gestalt zu verbinden.

Conrad Becks Klavierstücke (Heft 2) sind knapp gefaßte deutliche Formen in teils kontrapunktischem, teils etüdenhaftem Stil. Sicherer Sinn für formale Proportionen sind ihnen eigen. Die Sonate g-moll sowie die Russischen Volkstänze von Gretchaninoff sind ihrem Inhalte nach nicht gerade zeitgenössische Musik, doch wird der Pädagoge gern besonders zu den letzteren greifen, die für Kinder gedacht und geeignet sind.

Neuerscheinungen

Wir bringen in dieser ständig wiederkehrenden Rubrik ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine erste Auswahl aus den musikalischen und musikliterarischen Neuerscheinungen. Wir behalten uns vor, auf einzelne der hier erwähnten Werke noch ausführlicher einzugehen.

Neue Musik

Paul Hindemith, Plöner Musiktag:
Morgenmusik für Blechbläser
Tafelmusik für Flöte, Trompete oder Klarinette und Streicher
Kantate: Mahnung an die Jugend sich der Musik zu befleißigen
Abendkonzert für Jugendchor, Solo, Sprecher, Streichorchester, Bläser und Schlagzeug ad lib.:

1. Einleitungsstück für Orchester
2. Flötensolo mit Streichern
3. Zwei Duette für Violine und Klarinette
4. Variationen für Klarinette und Streicher
5. Trio für Blockflöten
6. Quodlibet für Orchester

Schott, Mainz

Paul Hindemith über sein Werk:
Diese Stücke wurden für ein kleines Musikfest geschrieben, das im Frühjahr 1932 in der Staatlichen Bildungsanstalt zu Plön stattfand. Dem Zweck entsprechend, die musikliebende Jugend zu belehren und zu unterhalten, habe ich mich bemüht, eine Musik zu schreiben, die dem Spieler und Hörer dieser Kreise in jeder Beziehung zugänglich ist. In harmonischer, melodischer, sing- und spieltechnischer Beziehung glaube ich deshalb in der Auswahl der Mittel reichlich vorsichtig gewesen zu sein, zumal in den Orchester- und Chorstücken der Kantate, in denen ja jeder, der überhaupt Noten lesen kann, in irgend einer Form sich an der Darstellung beteiligen soll. Die übrigen Orchesterstücke und die Begleitung in der Kantate setzen schon gewandtere Spieler voraus und zur Ausführung der Tafelmusik und der Kammermusikstücke des Abendkonzerts benötigt man Solisten, die in spieltechnischer und musikalischer Hinsicht mancherlei Fertigkeiten besitzen. Wenn auch bei Aufführungen von Musikstücken dieser Art nach möglichster Vollkommenheit getrachtet werden soll, so ist doch im Aufbau und im Satz der Stücke auf eine gewisse Unbeholfenheit der Spieler Rücksicht genommen, die der Leiter des Studiums nicht unterdrücken sollte. Es hätte gar keinen Sinn, Stücke dieser Art mit der glatten Brillanz eines hochgezüchteten Berufsorchesters vorzuführen, wie es ebenso falsch wäre, sie in einem großstädtischen Konzertsaal einem neugierigen Publikum darzubieten.
Die Verhältnisse sind der Abhaltung eines solchen Musiktages nicht überall so günstig wie in Plön. Man sollte nicht den falschen Ehrgeiz haben, um jeden Preis diese ganze Musik aufzuführen, es ist vielmehr wünschenswert, die Stücke den Umständen und Möglichkeiten entsprechend auszuwählen und einzurichten.

Paul Hindemith, Philharmonisches Konzert, Variationen für Orchester *Schott, Mainz*
Hindemith komponierte dieses Konzert für großes Orchester für Wilhelm Furtwängler und das Berliner Philharmonische Orchester zur Feier seines 50 jährigen Bestehens. Bei dieser Gelegenheit fand unter Furtwängler die Uraufführung statt. Aufführungsdauer: 20 Minuten.

Toch, op. 60, Musik für Orchester und eine Baritonstimme nach Worten von R. M. Rilke, Partitur

Beck, Innominata für Orchester, Partitur
– Konzertmusik für Oboe und Streichkonzert, Part.
Schott, Söhne

Adolf Busch, Capriccio für kleines Orchester, op. 46
Eulenburg, Leipzig
Uraufgeführt beim 2. Internationalen Musikfest in Venedig September 1932.

Alexander Tscherepnin, Klavierkonzert III in B für Klavier und Orchester, op. 48 *Schott, Mainz*

Neuerscheinungen

Hermann Erdlen, Kleine Variationen über ein Frühlingslied für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, op. 27, Nr. 1 *Zimmermann, Leipzig*

Walter Jesinghaus, Sonata in C für Violine und Pianoforte. *Umberto Pizzi, Bologna*
Die neuerschienene, vor zehn Jahren entstandene Violin-Sonate des in Lugano lebenden Komponisten, ein schwungvoll und wirkungsvoll geschriebenes Werk, gibt Veranlassung, auf den Busonischüler Jesinghaus hinzuweisen. Sein letztes Kammermusikwerk ist ein (bei Hug & Co. erschienenes) Streichtrio. Außerdem veröffentlichte er Vokalmusik mit deutschen und italienischen Texten.

Ernst G. Stolberg, Drei Klavierstücke op. 9: 1. Das Nachtlied (Nietzsche); 2. Adagio (R. J. Sorge); 3. Goethe-Abend (R. J. Sorge). *Hug & Co., Zürich*

Max von Schillings, Vier Klavierstücke op. 36, zu zwei Händen.
Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler A.-G., Mainz

Möchel, Brevier des Kontrabassisten.
Schott, Mainz

Heinz Pauels, Streichquartett in einem Satz, op. 4, das preisgekrönte Werk im Bruinier-Quartett-Preisausschreiben.

Paul Graener, Fantasie aus der Oper „Friedemann Bach" (Klavier), bearbeitet von Hans Redlich.
Bote & Bock, Berlin

Béla Bartók, Zwanzig Ungarische Volkslieder
Heft I: Lieder der Trauer: Im Kerker / Traurige Weise / Der Flüchtling / Hirtenlied;
Heft II: Tanzlieder: Sekler Langsamtanz / Sekler Schnelltanz / Schweinehirtentanz / Sechsguldentanz;
Heft III: Diverse Lieder: Der Schäfer, Scherzlied / Lied, ein Paar zu besingen / Wechselgesang / Klage / Trinklied;
Heft IV: Lieder der Jugend.
Universal-Edition, Wien

Kurt von Wolfurt, Gedichte von Goethe, op. 1, für eine Singstimme mit Klavier.
Hofmeister, Leipzig
– Fünf Lieder, op. 10:
1. Wiegenlied, 2. Der König in Thule, 3. Zu spät, 4. Abendlied, 5. Der Spuk
— Vier Lieder, op. 11:
1. Auf den Tod eines Freundes, 2. Abendgefühl, 3. Liebesode, 4. Mailied
– Vier Lieder, op. 13:
1. Helle Nacht, 2. Seliges Vergessen, 3. Die Rose sprach, 4. Großer König aller Götter
Madrigal-Verlag, Berlin, jetzt Bote & Bock, Berlin

Hugo Herrmann, Deutsche Kantate op. 6 für Männerchor, Tenor-(Sopran-) Solo und Orchester, nach Texten von Ferdinand Avenarius.
– Drei kleine gemischte Chöre a cappella, op. 74c: Abschied; Im Mai; Tag-Ende
– Chorwerk der Gemeinschaft, op. 81. Nach Texten von Kurt Klaeber, Theodor Däubler, Johannes R. Becher, für Männerchor, Knaben- oder Frauenchor, Klavier, Schlagzeug, 2 Pauken, Orgel oder Blech (2 Trompeten, 2 Posaunen, Tuba) ad lib.
– Tagwerkgesänge aus dem Osten, op. 82. Nach Texten von Rabindranath Tagore übersetzt aus der englischen Ausgabe „Der Gärtner" von Hans Effenberger, für gemischten Chor und Baritonsolo.
Bote & Bock, Berlin

Paul Dessau, Tadel der Unzuverlässigkeit, op. 31. Worte von Robert Seitz, für Kinderchor, einzelne Stimmen und einen Sprecher mit zwei Klavieren oder einem Klavier mit zwei Spielern. Zeitdauer: 10 Minuten. *Bote & Bock, Berlin*

Kurt Doebler, Kyrie, für drei gleiche Stimmen. Motette: Gott ist die Liebe. (Lose Blätter der Musikantengilde Nr. 286; Notenbeilage 45 in: Zeitschrift für Schulmusik / Juli 1932)
Kallmeyer, Wolfenbüttel

Bernard van Dieren, Ich wanderte unter den Bäumen (Heine) für Singstimme und Klavier.
Oxford University Press, London

Otto Besch, Marienlied aus der Advents-Kantate, für Sopran mit Orchester. *Bote & Bock, Berlin*

Ernst Kunz, Huttens letzte Tage, nach der Dichtung von Conrad Ferdinand Meyer für Männerchor, Solo und Orchester.
Kommissionsverlag Züricher Liederbuchanstalt, Zürich

Georg Vollerthun, Chöre: op. 22 für Männerchor:
Nr. 1 Meeresstille und glückliche Fahrt (Goethe)
Nr. 2 Tod in Ähren (Liliencron)
Nr. 3 Wann doch, wann . . .! (Geibel)
– op. 23 für gemischten Chor: Prœmion (Goethe)
Bote & Bock, Berlin

Heinrich Martens, Der flandrische Tod, vierstimmig mit Rolltrommel. In: Kantorei, Volkslieder für Männerchor.
– Lumpenlied (Cäs. Flaischlen). In: Leichte und volkstümliche Chorgesänge für Männerstimmen.
Kistner & Siegel, Leipzig

Album 100 religiöser Liederweisen mit untergelegtem Text für Harmonium oder Klavier:
Heft 1: Altes und Neues
Heft 2: Kompositionen von Oscar Schumm
Carl Merseburger, Leipzig

Curwen-Edition, Sammlung von Liedern und Gesängen für 2 bis 4 Stimmen und Klavier. Kompositionen von Armstrong Gibbs, Toms Armstrong, Holst, Micklem u. a. und Bearbeitungen.
Curwen, London

Bücher und Schriften

Karl Laux, Joseph Haas, Portrait eines Künstlers, Bild einer Zeit. Mit Bild und zahlreichen Notenbeispielen. *Schott, Mainz*

Die großen Meister der Musik, herausgegeben von Ernst Bücken. Lieferung 1: K. Geiringer: Joseph Haydn. Heft 1. Lieferung 2: H. Gerigk: Giuseppe Verdi. Heft 1.
Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam
Der auch in dieser Zeit noch unternehmende Verlag baut den großen Erfolg seines Handbuchs der Musikwissenschaft weiter aus. Schon ehe das Handbuch vollendet wurde, wuchs ein ähnliches für die Musikerziehung heran. Jetzt soll das Problem der Biographik in großem Umfange aufgegriffen werden. Ein klares Bild darüber, wie weit die jetzt beginnende Reihe von Monographien wirklich neue Lösungen bringt, kann erst nach Abschluß der jetzt beginnenden Lieferungen für Haydn und Verdi gezeigt werden. Einstweilen sind die Namen der von dem Herausgeber aufgeforderten Bearbeiter eine gute Bürgschaft.

Leonhard Fürst, Der musikalische Ausdruck der Körperbewegung in der Opernmusik.
W. Fr. Mayr, Miesbach

Aus dem Vorwort: . . . Durch die Musik — vokale wie instrumentale — sind Geste und Mimik, die Mittel der plastischen Darstellung, bestimmt. Die Geste, herauswachsend aus der Grundhaltung, ist der sichtbare Ausdruck der musikalisch-dramatischen Bewegung. Zugleich ist sie dann Funktion der szenischen Situation, der körperlich dargestellten Handlung, die den vornehmsten Teil des dekorativen Elements darstellt und plastisch ein wesentlicher Teil des Bühnenbildes ist.

Maria Komorn, Johannes Brahms als Chordirigent in Wien und seine Nachfolger bis 1928.
Universal-Edition, Wien

Illustrierter Almanach der Bayerischen Staatstheater in München 1931/32, mit einem Rückblick auf die Spielzeit 1930/31, herausgegeben von der Generaldirektion der Bayerischen Staatstheater. Redaktion: Arthur Bauckner, Ausstattung: Emil Preetorius.
Knorr & Hirth, München

Alexander d'Arnals, Der Operndarsteller. Lehrgang zur musikalischen Darstellung in der Oper.
Bote & Bock, Berlin

Musik in Pommern, Mitteilungsblatt, herausgegeben vom Verein zur Pflege Pommerscher Musik, Heft 1, Herbst 1932; Schriftleiter: Hans Engel.
Selbstverlag des Vereins, Greifswald

Musik in Württemberg, Festschrift zur Feier des 75jährigen Bestehens der Württembergischen Hochschule für Musik, Jahrgang 9, Nr. 3/4.
Thiemann, Stuttgart

Hans Würtz, Zerbrecht die Krücken, Krüppelprobleme der Menschheit, Schicksalsstiefkinder aller Zeiten und Völker in Wort und Bild. Mit 81 Bildwiedergaben und drei mehrfarbigen Tafeln.
Leopold Voß, Leipzig

Das Buch fällt durch ein Kapitel „Musiker und Sänger" in unsern Interessenkreis.

Hans Mersmann

Ausland

Wir schalten in dieser Rubrik heute einen Bericht unseres italienischen Mitarbeiters ein. Der im vorigen Hefte begonnene Aufsatz „Französische Sinfonik der Gegenwart" von A. Machabey wird im Novemberheft abgeschlossen.

Neue italienische Opern

Guido M. Gatti

Mit höchster Spannung erwartet, hat die „Donna Serpente" von Casella im Königlichen Opernhaus zu Rom eine herzliche Aufnahme gefunden –: das Publikum hatte sich vielleicht auf irgendwelche erschrecklichen Neuerungen gefaßt gemacht, während es sich in Wirklichkeit einer recht zahmen Oper gegenübersah, die in den Augen der Majorität mit einem Schlage Casella wieder in die Reihen der Komponisten von Rang und Tradition erhob. (Er selber liebt es übrigens seit einigen Jahren, sich als einen Mann der „Rechten" zu bezeichnen, was ja schließlich das Schicksal aller Revolutionäre ist, die einst die Barrikaden gestürmt haben.) Schon im voraus hatte Casella ein loyales Treuebekenntnis zur italienischen Oper abgelegt, indem er in aller Deutlichkeit erklärte, es sei, als er diese Oper zwischen seinem fünfundvierzigsten und fünfzigsten Lebensjahr schrieb, sein einziges oder doch mindestens sein höchstes Ziel gewesen, eine „bewegliche, fließende, ausdrucksvolle, vor allem aber unterhaltende Musik" zu schaffen; was ja, wenn nicht dann doch noch andere, größere Ambitionen hinzugekommen wären, ein recht bescheidenes Ziel gewesen wäre.

Das Textbuch dieser Donna Serpente geht auf die gleichnamige Fabel des Carlo Gozzi zurück, und es ist die gleiche, der Wagner den Grundriß seiner Jugendoper „Die Feen" entnahm. Man kann sich leicht vorstellen, daß – ganz abgesehen von einem ab-

wegigen Vergleich der beiden Kompositionen – Casella aus der Fabel des venezianischen Dichters gerade die Elemente sich ausgewählt hat, die Wagner beiseite ließ. In ihnen fand Casella den antiromantischen und fantastisch-barocken Zug, der ihm geeignet schien, eine „objektive“ Musik zu suggerieren und insbesondere einen Operntypus anzuregen, der sich soweit als irgend möglich vom Musikdrama entfernt, welches nachgerade das rote Tuch der italienischen Komponisten geworden ist. Wir wollen die „Musikabilität“ dieser Handlung hier so wenig theoretisch untersuchen wie ihren Wert; aber das muß gesagt werden, daß in diesem Libretto, ohne sich zu verschmelzen, die Fantastik neben der Realistik, die buffoneske Komik neben dem Drama, zuweilen sogar neben der Tragödie steht. (Realistisch sind die berühmten „Masken“, die in der Oper Casellas zwar ungewöhnliche Namen führen, ohne jedoch ihre Physiognomie gewechselt zu haben.) Was schon dem Gozzi nicht gelungen war, nämlich eine Verschmelzung oder doch wenigstens ein Gleichgewicht zwischen den verschiedenen Elementen herzustellen, gelang auch Casella nicht, ungeachtet seiner erfinderischen Gewandtheit, die niemand anzweifeln wird. Es lassen sich in der Donna Serpente ganz deutlich zwei getrennte Stile unterscheiden. Den einen möchte ich auf Grund seiner Herkunft instrumental nennen: in diesem Stil sind alle humoristischen und im weitesten Sinn des Wortes dekorativen Partien der Oper gehalten, die Duette und konzertanten Stücke der Nebenfiguren, die Märsche, Tänze und Kriegschöre des zweiten und dritten Aktes, unter denen sich manche sehr schöne Partiturseite findet. Den anderen Stil, der sich um Sanglichkeit bemüht, ohne sie jedoch zu erreichen, verwendet der Autor für die pathetischen Momente seiner Handlung. Nach unsrer Ansicht ist dieser zweite Casella dem ersten weit unterlegen, denn hier gelingt es ihm nicht gleichermaßen, seine persönliche Note fühlbar zu machen, sondern er verfällt in unfreiwillige Wiederholungen der geläufigen (musikdramatischen) Opern-Floskeln, wenn er sie auch in der bekannten „Casella-Art“ zu tarnen sucht. Aber in den besten Teilen dieser Oper tritt doch der echte Stil Casellas wieder unverkennbar hervor, wie er uns von der Partita und der Scarlattiana her wohl vertraut ist. Die Ouvertüre, die zwischen dem Vorspiel und dem ersten Akt steht, ganz allgemein sämtliche Maskenszenen und, auf anderer Ebene, das orchestrale Präludium zum letzten Akt gehören zu den glücklichsten Einfällen Casellas und sind zugleich eine seltene Erfüllung jener Ausdruckstendenzen, zu deren hervorragendsten Vertretern der Verfasser der Donna Serpente zählt.

Die Aufführung, unter Leitung des Komponisten, war gut. Was die sichtbare Darstellung anlangt, so hätte man sie sich in der Wirkung glanzvoller und mehr dem eigenen Stil des Werkes angepaßt vorstellen können.

■

Der Autor des „Favorito del Re“ hat vor kurzem erst die Dreißig überschritten: in Fachkreisen bekannt durch einige beifällig aufgenommene instrumentale Arbeiten, war er dem Publikum der Scala bisher völlig unbekannt, ein unbeschriebenes Blatt. Er hat nicht in allen Teilen ein günstiges Urteil gefunden; wenn man jedoch die Situation des Mailänder Opernhauses in Rechnung zieht, wenn man einerseits die geschmackliche Orientierung dieses Publikums und andererseits die Sonderbarkeit dieser neuen Oper bedenkt, so darf Veretti mit seinem Erfolg wohl zufrieden sein. Der „Favorito

del Re“ ist kein Meisterwerk und vielleicht ist es nicht einmal eine völlig gelungene Oper, aber es ist der mehr als respektable Versuch eines jungen Musikers, der etwas Neues machen will und in einer sehr persönlichen Weise die Forderungen der Oper an unsere Zeit erkannt hat. Zum Lobe seines Werkes läßt sich, wie mir scheint, nichts Besseres sagen als dies, daß es in gleicher Weise europäisch wie italienisch ist, daß es sich in die internationale Bewegung der Oper einreiht und doch stets fühlbar den Zusammenhang mit dem italienischen Geschmack behält. Veretti ist nicht der Meinung, daß man, um eine italienische Oper zu schreiben, Augen und Ohren verschließen und in jenen traditionsgeheiligten „Provinzialismus“ flüchten müsse, der sich heute allenthalben wieder regt. Man kann sogar sagen, daß Veretti jedesmal dann, wenn er (in mehr oder minder polemischer Absicht) die alten Opernformeln hat anwenden wollen, gemeinplätzig und unpersönlich geworden ist. Wir meinen, daß dieses Werk gerade insoweit wertvoll ist, als es ein von seinem Autor mehrfach verkündetes Programm verrät, und wir bedauern darum, daß am Ende der Oper die Personen Hand in Hand an die Rampe kommen, um uns von der „guten alten Zeit“ zu sprechen; ausgerechnet diese Personen, die so ganz von heutigem Geist erfüllt und so wenig mit den Gestalten der Opera buffa verwandt sind.

Eine freudige Überraschung war die Inszenierung: man kann wohl sagen, daß mit ihr zum ersten Male auf der Bühne der Scala eine wirklich moderne Inszenierung erschienen ist, die dem Geist des Kunstwerks gerecht wird. Sie stammt von Guido Salvini und hat einmütige Zustimmung gefunden.

(Deutsche Übertragung von Hanns Gutman.)

Kirchenmusik

Wir setzen mit diesem Aufsatz die Diskussion über die musikalischen Probleme des Neokatholizismus fort, die wir im Mai-Juniheft begonnen hatten.

Katholische Kirchenmusik

Walter Berten

Nachdem an dieser Stelle einige wichtige Vorbemerkungen zur heutigen kirchenmusikalischen Lage gegeben wurden, soll heute in besonderer Fragestellung auf soziologische und organisatorische Bemühungen kirchenmusikalischer Aktion eingegangen werden, wie sie aus einer neuen Gesinnung das neue Musikleben überhaupt auf allen Gebieten mitformen.

„Der Volks-Choral“

Wenn alle Bemühung der neuen Musikgesinnung nach Gemeinschaftsbildung durch das Medium des Musischen strebt, bis zur Schlagwort-Formulierung: Aktivität des Liebhabers, Laien und Hörers, – so darf, betrachtet man gleiche Zielsetzung auf kirchenmusikalischem Gebiet, nicht vergessen werden, daß von jeher und stets ein kirchenmusikalisches L'art pour l'art in sich unmöglich ist; daß die Musica sacra, als

Mittel zum liturgisch-kultischen Zweck, im ersten und letzten Sinn sich immer als „Gebrauchsmusik“ erfüllt; als eine der schönsten und wirksamsten Formen: das Erlebnis der Glaubensgemeinschaft ins stärkere Bewußtsein zu heben und zum allgemeinen Ausdruck zu bringen. Dabei ist die der Liturgie am vollkommensten entsprechende Form der Gregorianische Choral; der Reichtum des mehrstimmigen vokalen und instrumentalen kirchenmusikalischen Kunstwerks, des geistlichen Volksliedes füllt das kultische Ganze.

Schon im Motu proprio Pius X. von 1903 steht: „Namentlich trage man Sorge, daß der Gregorianische Gesang beim Volke wieder eingeführt werde, damit die Gläubigen, wie es in alten Zeiten der Fall war, an der Feier des Gotteslobes und der heiligen Geheimnisse wieder tätigeren Anteil nehmen.“ Mit besonderem Nachdruck weist die Apostolische Konstitution Pius' XI. von 1928 wieder auf die Gemeinschaft des liturgischen Singens hin, und aus der Empfehlung, die als Volksgesang aufzufassenden Melodien des Gregorianischen Chorals durch das Volk singen zu lassen, wird ein verpflichtendes „Soll“: „Damit die Gläubigen aktiver am Gottesdienst teilnehmen können, soll der Gregorianische Gesang beim Volk wieder eingeführt werden, soweit er für das Volk in Betracht kommt“.

Die Benediktiner, denen mit der katholischen die ganze Kulturwelt die Rettung des Gregorianischen Chorals aus der mehr als unzulänglichen Editio Medicaea in die reine Fassung der Editio Vaticana dankt, sind es auch, die diese liturgische, musiksoziologische und kunsterzieherische Aufgabe: das Volk für den Choral zu gewinnen und zu schulen, in Angriff nehmen und zu einem bereits überraschenden Ergebnis führen. Soeben erschien von einem auf diesem Gebiete tätigsten, verdientesten Benediktiner, Dr. Gregor Schwake (bei Laumann, Dülmen i. W.) eine Volkschoralpraxis in neun Fragen: „Das Volk lernt Gregorianischen Choral“. Das Buch wirkt weit hinaus über seine besonderen Zielsetzungen: Volk und Führer für die Aufgabe zu gewinnen, beiden durch eine klare und erfahrene Volkschoralpraxis im großen wie im kleinen alle nur denkbaren Belehrungen und Hinweise zu geben. Im allgemeinen Musik- und Kulturgeschehen hat es verdienstlichste Bedeutung. In erfreulichem Gegensatz zu mancherlei Tun und Wollen der musikalischen Jugendbewegung vertritt diese kirchenmusikalische Bemühung den Standpunkt einer unbedingten Qualitätsforderung für die Laienmusikausübung, der sich durchaus nicht damit begnügt, daß nun das Volk die ihm schon vom liturgischen Gedanken zugedachten Teile des Chorals recht und schlecht allein und im Wechsel mit dem Zelebranten oder dem Vorsängerchor singt, sondern mit allen Mitteln der Erziehung des Volkes ein vollkommenes Singen erreichen will. „Alle müßten ein Wissen und Wollen in bezug auf das Singen haben und müßten eine singende Einheit bilden. — Aber das Erste: der einzelne Teilnehmer soll nicht auswendig singen, nicht nach dem Gefühl, nicht nach dem ungefähren Gedächtnis, sondern: er soll stets genau zusehen, was da gedruckt steht“. Das mag alles einfach klingen und selbstverständlich sein, aber wie unterscheidet es sich von Gesinnung und Praxis früherer Jahrzehnte, von manch allzu billiger heutiger „Volksbildungs“absicht. — „Tut das Volk mit?“, heißt die „fünfte Frage“ des Buches. Sie kann nicht überzeugender beantwortet werden als durch die in nüchterner Sachlichkeit schlagende, gewiß viele überraschende, Statistik der geleisteten Arbeit (in großen, kleinen und kleinsten Orten; vor allem Westdeutsch-

lands): „über 120000 Choralsänger (Kinder und Erwachsene aller Stände), die von dieser kleinen westfälischen Benediktinerarbeit aus eingeübt worden sind! — Wir haben uns in jenen Jahren angestrengt, den Weg des Chorals zum Volk zu suchen, die Schwierigkeiten und Mittel zu ihrer Überwindung herauszufinden, uns selber und das Volk an den neuen, aber wunderbaren Klang des Massenchorals zu gewöhnen". Es würde zu weit führen, auf alle Mittel (besondere Volksausgaben des Chorals, Choraltafeln, Handzettel usw.), auf die unglaublichen inneren und äußeren Widerstände der Schulungsarbeit einzugehen, doch dürften einige Notizen des Mönchs aus seinen Kurs-Statistiken interessieren:

1925. Witten-Ruhr. 7 Kurstage. — Bei Abendübungen und Vorträgen im Saal taten außer Chor 200 erwachsene Teilnehmer mit. Die Illustration des Schlußkanzelvortrages zum erstenmal durch wirklichen Volkschor von 500 großen und kleinen Sängern. Einfaches Choralsanctus von ergreifendster Wirkung. Wirkung klar abzuschätzen aus 263 Zuschriften, die nachher zum Kloster kamen; darunter ein anonymes Schreiben, das gegen solche „Aufklärung des Volkes" protestierte. Zu diesem ersten Volkskursus hatten Kardinal Schulte von Köln (früher Kaplan und Chorleiter an der Kirche), der Bischof und der Diözesanpräses des Cäcilienvereins von Paderborn Glückwünsche nach Witten geschickt.

1926. Borghorst i. W. 1 Kurstag. — Lehrreichster Tag! Schnee, sehr kalt. Die 800 Kinder der Ortschaft stehen (!) mit kalten Füßen (!) und Holzschuhen (!) in der Turnhalle und sollen nur die Choralmelodie des Tantum ergo richtig korrigiert erlernen. Kein Instrument da. Nach zehn Minuten kapituliere ich vor dem immer heftiger werdenden Holzschuhgeräusch. „So, jetzt trampelt euch die Füße warm, und für mich erbitte ich eine Violine." Danach etwas besser. Gewolltes Ziel schließlich mit Samsonskräften erreicht. Durch Schnee zur kalten übermäßig hohen Kirche. Auf Kanzel. Organist spielt mit. 800 Kinder singen grauenhaft falsch. Die Wirkung der sogenannten „Andacht"! Vier Sätze von der Kanzel appellieren an die wahre, aufpassende Andacht. Jetzt ist das „an" die Sache „denken (Andacht)" da. Endlich klappt es.

1926. Hannover. 14 Tage. — Gute Presse-Mithilfe; auch des Hannoverschen Kurier.

1926. Hamborn. 10 Tage. — In der großen Kirche sang zu meinem Kanzelvortrag ein Choralchor von etwa 1300 großen und kleinen Sängern, der im Querschiff aufgestellt war. Bei einer Kinderstunde waren im Saal 900 unruhige Kinder auf einmal versammelt, deren Einübung aus Saal-Gründen so schwer war, daß ich nachher fast Herzkrampf hatte.

1928. Köln-Mühlheim. 6 Tage. — Unvergleichliche Begeisterung. Jeden Morgen 400—600 Schulkinder, immer aus anderem Bezirk des Dekanates. Schluß-Kanzel-Vortrag wird erläutert von etwa 1500 Choralsängern. Der heutige Generalpräses des Allgemeinen Cäcilienvereins, Domkapellmeister Prof. Mölders, sowie St.-R. von Lassaulx, Herausgeber eines für das Volk bestimmten Sonntagshochamtes, überzeugen sich, daß Massenchoral möglich und von überwältigender Pracht ist. — Nachher über 400 frohe Zuschriften.

Dieser Fünfjahresüberblick (1924—29) nennt 61 solcher Kurse. Die Volkshochamtskurse von 1929 bis Anfang 1932, die bis Schleswig und in die Bezirke um Hamburg, Regensburg, führen, errreichen die Zahl 73, wobei die Teilnehmerzahl des Einzelkurs oft über 2000 Sängern liegt. Bei der ersten Arbeitstagung der „Internationalen Gesellschaft für Neue Kirchenmusik" sind es 4600 Volkssänger, die im Dom das Choralamt singen.

Das Volk tut mit!

„Kirchenmusikalische Andachten"

Unter den verschiedenen Formen kirchenmusikalischer Wirksamkeit (in deren Mittelpunkt und als höchste liturgische Gestalt die Vormittags-Messe steht) ist es vor allem die „Kirchenmusikalische (Nachmittags-) Andacht", die im Rahmen der weitgehenden Erneuerungsbestrebungen zugleich mit einer Aktivierung eine Reform erfahren hat, die im „wie" eine schärfere Umgrenzung der kultisch-kirchenmusikalischen Einheit und im „was" vor allem eine nachdrücklichere Einbeziehung Neuer Musik bewirkte. Eine Verfügung des Kölner Kardinals bemerkt: „Seit kurzem kommen sogenannte Kirchenkonzerte immer mehr in Übung. Schon unsere Diözesansynode von 1922 gab die Weisung: Kirchen-

konzerte sollen nur dann geduldet werden, wenn sie mit einer liturgischen Andacht würdig verbunden erscheinen . . . Die Gebete oder Schriftlesungen dürfen nicht als äußeres Beiwerk oder gar als eine Konzertpause behandelt werden; sie müssen vor allem mit den kirchenmusikalischen Vorführungen nach Geist und Gehalt in unmittelbarer innerer Beziehung stehen. Es bleibt auch für die kirchenmusikalische Andacht jede Musik verboten, die nicht für die Kirche, sondern für den Konzertsaal komponiert wurde." Diese kirchliche Verordnung stimmt völlig überein mit dem Grundgesetz der Musikpolitik: daß nämlich aus soziologischer Sinngebung das Musikwerk und seine Wiedergabe besonderen Sinn, besondere Ordnung erfährt. Es muß der Gemeinschaftsarbeit von Theologen und Fachmusikern vorbehalten bleiben, die Vortragsfolgen dieser Feiern festzusetzen in harmonischer Durchdringung von liturgischem und künstlerischem Geiste. Daß das Kunstwerk in solch nahe und tiefe Schicksalsbeziehung gestellt werde, so unmittelbar eine Schicksalsgemeinschaft schaffen hilft, entspricht seinem eigensten Wesen. Von den Begriffen unseres Musiklebens aus gesehen, ist auch die Aufgabe der Kirchenmusikalischen Andachten gleichzeitig eine künstlerische und soziologische.

An künstlerischen Formen kommen hier im wechselvollen Nebeneinander zur Darstellung: Gregorianischer Choral – mehrstimmiges, begleitetes und unbegleitetes Chorwerk – Sololied – Instrumentalmusik – Gemeindegesang. – Der Gregorianische Choral tritt hier (im Gegensatz zu „Messe", „Vesper", „Complet") im allgemeinen zurück; bis etwa auf eine „kehrreim"-mäßig durchgeführte Kette kurzer Choralzitate, den liturgischen Grundgedanken in leitmotivischen Stationen durchführend. Im Grunde mehrstimmigen Kompositionen bestimmt, gibt die Kirchenmusikalische Andacht bevorzugt Gelegenheit zur Darstellung von Tonsätzen, in denen (vor allem durch die junge Generation) das Gregorianische Melos einer neuen mehrstimmigen Gestaltgebung dient. Außer solchen „Propriums"-Kompositionen verfügt die heutige kirchenmusikalische Praxis bereits über eine in Qualität und Quantität erstaunliche Auswahl Neuer Musik geistlichen Charakters. Tatsächlicher Neuer (und nicht nur zeitgenössischer) Musik, die sich von den Machwerken eines verweichlichten, sentimentalen „Cäcilianismus", von den serienweis um den ewigen Dominantseptakkord herumgeschriebenen Tantum ergo-Chorsätzen, qualitätsbestimmt in Gesinnung und Formung, kausal unterscheidet. Daß diese Chorsätze gegenüber der landläufigen Vierstimmigkeit den polyphonen, drei- und fünfstimmigen, Satz bevorzugen und zugunsten eines neuen a cappella-Ideals gerne auf jene dickflüssigen Orgelbegleitungen, die als stillose Orchesterimitation die Unechtheit des Ganzen überpappten, verzichten, — dies ist nicht das einzige, in dem diese Werke im rein Musikalischen mit weltlicher Neuer Chorkunst übereinstimmen. Und immer mehr zeigt sich, daß es überhaupt die gleichen Komponisten sind, die auch auf den Tagungen Neuer Musik Wesentliches zu sagen haben. Von den großen geistigen Hintergründen, die diese junge Generation auch im Bereich der Musica sacra vereint und einig zeigt, wird noch manches zu sagen sein; wichtig genug bleibt, daß sie schon einige Zeit mit einer erstaunlich reichen Produktion sich den neuen Bereich erobert hat und als Musiker von Qualität und Rang dem Mittelmaß hier durchaus nicht mehr allen Raum und jede Möglichkeit läßt. In dieser höchsten Form einer „Gebrauchsmusik" ergibt sich für den Schaffenden von zwei Seiten her der Zwang „neuklassizistischer" Formbindung: wie sonst nichts verlangt vor allem die liturgische Idee letzte Sauberkeit und Echtheit der Gesinnung, letzte Entpersönlichung und Aus-

geglichenheit der Formung; zum zweiten: jenseits allem Virtuosentum, allem konzertanten Sinn wendet sich das kirchenmusikalische Kunstwerk unmittelbar und nur an den Liebhaber, der hier nicht nur den Hörer, auch den Interpreten umgreift. In vielem trifft sich „innerstes Bedürfnis des Kirchenmusikalischen mit dem Gesunden, das heute in der weltlichen Musik zum Lichte drängt und zum guten Teil auf dieselben letzten Gründe zurückgeht.“ Aber es sei keineswegs vergessen: „Kirchenmusik ist ihrem innersten Wesen nach etwas Eigengründiges . . . Neue Kirchenmusik tritt erst da hervor, wo man die Erfordernisse der Liturgie neu gesehen und begriffen hat, und nicht da also, wo man neue Mittel mit dem nötigen Geschick der Kirchenmusik zu ‚adoptieren‘ versucht“. Neben Johannes Hatzfeld (Begründer der Sammelreihen zeitgenössischer Musik: Musica orans, Das Neue geistliche Sololied usw. – Mitbegründer der ersten musikpolitischen Gesamtschau: der Zeitschrift „Musik im Leben“; er hielt 1925 in Donaueschingen jene schon „historische“ Predigt von der Verantwortung im Sinne des Fortschritts; er ist mit Joseph Haas Begründer und geistiger Führer der „Internationalen Gesellschaft für Neue Kirchenmusik“), der aus dem sozialethischen Schicksalsgemeinschafts-Gedanken des „Volksvereins“ als ein Musiker von Rang und Kulturpolitiker weitreichender Bedeutung in gleichzeitiger Inangriffnahme der künstlerischen und soziologischen Aufgabe den kirchenmusikalischen Aufbruch führte und formierte – sei noch kurz einem jener neuen Kirchenmusiker das Wort gegeben: dem jungen Benediktiner Leo Soehner, dessen „Messe in a“ auf der Frankfurter Tagung wohl kaum die Begeisterung der Biederen weckte, die aber strengste Kritik dem Besten neuen Schaffens einreihen kann:

> „Wir dürfen Gott danken, daß jene sterile Zeit des 19. Jahrhunderts, die sich auf hohle Imitation alter Kunstformen beschränkte, vorbei ist. Wieweit die neuen Elemente in der Kirche Aufnahme gefunden haben und finden sollen, darüber gehen die Ansichten sehr auseinander . . . Auf jeden Fall läßt sich feststellen, daß die Tendenzen der Neuen Musik durchaus der liturgischen Haltung entsprechen, ja in viel höherem Maße dem Liturgischen entgegenkommen als die romantische Musik des vergangenen Jahrhunderts. Das Abrücken von der individualen Frömmigkeit, das Suchen nach einem Gemeinschaftsstil, das Zurücktreten des großen Orchesterklanges, das Wiederaufleben der linearen Stimmführung, die Bevorzugung des Vokalen, die klare Formgebung, — das sind alles Dinge, die dem nenen Stil in ganz besonderer Weise zu einer hiratischen Musik geeignet machen . . . Darum sehe ich die Hauptaufgabe der modernen Kirchenmusik darin, einen schlichten einfachen Stil zu finden, der zum Herzen des Volkes spricht, der in Verbindung mit dem volkhaften Empfinden ist. Es können darum nicht alle Elemente der Neuen Musik ohne kritische Sichtung in die Kirche übernommen werden. Die kirchliche Tradition verbietet ja schon von selber eine revolutionäre Loslösung von der Vergangenheit. Die Popularisierung der Neuen Musik in der Kirche erscheint mir von größter Bedeutung auch für die weltliche Musikübung, denn die Kirche ist die einzige Gemeinschaft, die innerlich geschlossen ist, in der neue Ideen von großen Volksmassen aufgenommen werden. Und ich glaube, daß darum in der Kirche die Entscheidung fällt über die Zukunft der Neuen Musik“.

Bedenkt man, daß solchen Worten Raum gegeben wird im Hauptorgan des „Cäcilienvereins“ – auf dessen diesjähriger Generalversammlung in Regensburg ein Antrag, der gegen die Neue Kirchenmusik und ihre Förderung gerichtet war, einstimmig abgelehnt wurde, – so zeigt sich unbedingt, daß solche Evolution keineswegs Sonderbündelei Einzelner darstellt.

Es sind gerade die Kirchenmusikalischen Andachten, in denen (vor allem in Westdeutschland) die Neue Kirchenmusik Heimatrecht gewonnen und planmäßige Pflege erfahren hat. Verschiedenste Gründe sprechen dabei mit, daß sich ein Kirchenchor leichter entschließt: diesen oder jenen Neuen Chorsatz einzuüben und darzustellen, als gleich

eine ganze große Messe neuer Haltung und Form; zudem bietet die Kirchenmusikalische Andacht weitaus eher Gelegenheit, außer den Chorsätzen neue geistliche Instrumentalmusik und geistliche Sololieder der hier mehr gelockerten liturgischen Form einzuordnen.

Selbstverständlich wirken auch hier zielbewußte Absichten: das Volk an der liturgischen Gemeinschaftsfeier aktiv zu beteiligen. Von den Choralhochämtern, in denen das Volk im Wechselgesang mit dem zur „Schola" erhobenen (Vorsänger-) Kirchenchor die Choralliturgie singt, wurde schon gesprochen. Die Kirchenmusikalische Andacht verbindet in der sinnvollen Kette liturgischer Handlungen und kirchenmusikalischer Vorträge durch den Chor, den Vokal- und Instrumentalsolisten diese künstlerischen Interpretationen mit dem deutschen Kirchenlied des Gemeindegesangs. Durch eben diese erkenntnisweckende, erlebnisfördernde Ordnung einer thematisch geschlossenen sinnvollen Folge aller Äußerungen wird vor allem die innere, die seelisch-geistige Aktivität des Volkes erreicht; das körperliche Mittun, die Selbstausübung des deutschen Kirchenlieds, erhält so wirksameren Sinn. Ist hier, im Gemeindegesang, bei manchen Einzelheiten (stilvolle Orgelbegleitung, stilvolles Prae- und Exludium; bewußtes, schönes, sinnvolles Singen im rechten Zeitmaß usw.) der Erneuerungswille auch schon fruchtbar wirksam geworden –: hier liegen noch viele Aufgaben der musikalischen Erziehung, deren Anteil für Schule und Musikpflege schlechthin jedem klar sind. Wie überhaupt in allem der Künstler, der Musikerzieher und Musikpolitiker an der Verantwortung für eine rechte Kirchenmusik beteiligt ist. Gewiß: die Kirchenmusik steht außerhalb des Musikbetriebs, und ihre Bewertung und Anleitung durch die Fachkritik erfolgt zumindest im Einzelfall (leider) nur durch die in der gleichen Konfession dieser Wirksamkeit verbundenen Presse – aber, und das sei nicht vergessen und nach hüben und drüben gesagt: sie gibt einen der wichtigsten Töne an, die den harmonischen Vielklang eines gesunden, musikpolitisch geordneten und kulturbestimmten musikalischen Gesamtlebens im Mit- und Füreinder bestimmen.

Diskussion

Kurt Weill antwortet:

Sehr geehrter Herr Professor Mersmann!

Sie veröffentlichten im letzten Melos-Heft eine Reihe an mich gerichteter Fragen, die „Bürgschaft" betreffend. Ich habe versucht, auf diese Fragen zu antworten. Das ist aber darum kaum möglich, weil diese Fragen nur eine andere Form subjektiver Kritik darstellen. Wenn die Anschauungen, die die Grundlage und selbstverständliche Voraussetzung eines Kunstwerkes bilden, vom Standpunkt der subjektiven Kritik bezweifelt oder geleugnet werden, so steht eben Behauptung gegen Behauptung.

Ich behaupte, daß der von uns formulierte Satz über die Verhältnisse, die die Haltung des Menschen ändern, richtig ist und der von Trantow formulierte falsch, weil wir keine

Heroen oder Übermenschen zeigen wollten, sondern Menschtypen, deren „geistige Erkenntnisse und innerliche Erlebnisse“ weniger wichtig sind als ihre Handlungsweise. Selbstverständlich gibt es „Verhältnisse“ in unserem Sinne, die unsere Handlungsweise bestimmen. Vielleicht hilft es dem Fragesteller, wenn er die „wirtschaftlichen Verhältnisse“, wie wir sie meinen, als eine Konkretisierung dessen, was die Alten das „Schicksal“ nannten, auffassen darf.

Ich behaupte, daß der Schluß der „Bürgschaft“ sowohl tragisch als auch „lehrreich“ ist. Allerdings liegt die Tragik weniger in dem Tod des Mattes als vielmehr in der Erklärung, die Orth in seinen Schlußworten gibt, und in der Trostlosigkeit dieser Erkenntnis liegt die „Lehre“, die der Zuschauer mit nach Haus nehmen kann.

Damit kommen wir zu dem „Hauptpunkt der Anklage“: zu dem Vorwurf der Negativität. Hier vergißt der Fragesteller offenbar, daß die gesellschaftskritische Kunst aller Zeiten sich bemühte, die Dinge, oft bis zur Überdeutlichkeit, so zu zeigen, wie sie sind, und nur durch die Art der Darstellung dem Zuschauer die Verurteilung dessen, was ihm gezeigt wurde, in den Mund zu legen. Sie begnügt sich damit, den Zuschauer mit dem Bewußtsein zu entlassen, daß bestehende Zustände geändert werden müssen, und sie sucht das zu erreichen, indem sie die Zustände in ihrer krassesten Gestalt und ohne Beschönigung aufzeigt. Dieser Weg wurde auch bei der „Bürgschaft“ beschritten, zumal ja von Anfang an eine tragische Oper beabsichtigt war. Natürlich wäre es schön, auf dem gleichen weltanschaulichen Hintergrunde etwas Positives, Bejahendes zu gestalten, und ich wäre der erste, der mit beiden Händen zugreifen würde, wenn sich dafür eine Möglichkeit bietet. Diese Möglichkeit aber in der Gegend des „reinen Menschentums“ zu suchen, halte ich speziell für die Oper für sehr gefährlich, weil ich glaube, daß die Aufgabe der Oper heute darin besteht, über das private Einzelschicksal hinaus zur Allgemeingültigkeit vorzudringen.

Zum Schluß noch eine Feststellung, die mir wichtig erscheint: die „Bürgschaft“ ist kein Lehrstück, sondern eine Oper. Sie ist für das Theater geschrieben. Sie will nicht Lehrsätze beweisen, sondern, der Aufgabe des Theaters entsprechend, auf dem Hintergrund einer überzeitlichen Idee menschliche Vorgänge gestalten.

Und noch eins: in einer Zeit, da die einen sich mit artistischen Spielereien beschäftigen, während die anderen es vorziehen, überhaupt nicht zu produzieren, um nur nirgends anzuecken, unternimmt die „Bürgschaft“ den Versuch, zu den Dingen, die uns alle angehen, Stellung zu nehmen. Ein solcher Versuch muß natürlich Diskussionen hervorrufen. Das ist ein Teil seiner Aufgabe. Aber für eine Diskussion wäre nötig, daß der Gegenstandpunkt genau und sorgfältig analysiert wird. Die Fragen, die Sie veröffentlichen, sind höchstens geeignet, zu den vorhandenen Mißverständnissen noch einige neue hinzuzufügen.

Mit den besten Grüßen

Ihr *Kurt Weill*

Musikleben

Die Saison des Optimismus

Heinrich Strobel

1.

Im Frühjahr sah das Bild der neuen Saison etwa so aus: Theaterschließungen, Zusammenbruch der Konzertunternehmungen, Abwendung des Publikums von der Kunst. Jetzt hat die Saison begonnen, und das Bild ist völlig verändert. Eine Welle des Bildungswillens und der Seriosität geht über Deutschland. Man hört von überall über verstärkte Abonnementsziffern, mitunter ist sogar von Verdoppelung die Rede, man kann in den Zeitungen lesen, daß es keine Krise der Oper oder des Konzerts mehr gibt, daß das Publikum von einem wahren Heißhunger nach Musik erfüllt ist. Und in der Tat: wer die jüngsten Erfolge von „Maskenball" oder „Meistersinger" in Berlin gesehen hat, der muß sich fragen, ob die vor zwei Jahren noch totgesagte Oper nicht wirklich wieder einen mächtigen Aufschwung erlebt und ob der Sinn für die seriöse Kunst nicht wirklich im Wachsen begriffen ist.

Es ist unleugbar, daß viele Zeitgenossen, die den Zusammenbruch materieller Werte in dieser Zeit am eigenen Leib verspürten, dadurch den geistigen Werten gegenüber aufgeschlossener wurden. Wir haben die Anbetung der Aktualität alle ein bißchen satt. Überall ist eine Tendenz zur Historisierung, zur Beschäftigung mit den Schöpfungen der Vergangenheit festzustellen. Wo sie der Verbreiterung der Basis, der Befestigung des Weltbildes dient, wird man diese Bewegung begrüßen. Aber wie klein ist der Schritt vom Studium der Vergangenheit, der klassischen Meisterwerke, wie man heute sagt, bis zur Flucht in die Vergangenheit. Wie verhängnisvoll ist diese Flucht vor den Realitäten der Gegenwart für die Kunst selbst und für die Erkenntnis ihrer Bedingtheiten. Schon regen sich Stimmen, die die ganze Kunstbewegung seit dem Impressionismus, die Bewegung von Cézanne bis Picasso, von Schönberg bis Weill endgültig als Irrweg bezeichnen. Schon wird die Neue Musik als etwas Erledigtes hingestellt; schon werden die Epigonen des Wagner-Strauß-Stils als die wahren Hüter der Kunst aufgeführt und gefeiert. Einer sucht den andern an Bekenntnissen zur „wahren" Kunst zu überbieten. Aber wie viele befinden sich unter den Bekennern, die nur die Konjunktur für die Produkte ihrer verstaubten Muse ausnützen wollen. Mancher entdeckt Gefühle in seiner Brust, die er vor zwei Jahren noch nicht zu ahnen wagte, und schnell wird aus einem tüchtigen Geiger ein betriebsamer Dirigent mit eigenem Orchester.

Man darf diese Dinge freilich nicht überschätzen. Die Mittelmäßigkeit bleibt schließlich doch auf der Strecke liegen. Nur das Originale besteht. Soll der neue idealistische Romantizismus irgendwelchen Bestand haben, dann muß er vor allem originale Werte schaffen. Soll der neue Kunstoptimismus wirklich zu einer Bereicherung des Daseins führen, dann darf er sich nicht damit begnügen, das gute Alte gegen den schlechten neuen Kulturbolschewismus oder die „echte" deutsche Kunst gegen die „unechte" ausländische auszuspielen. Man muß in diesem Zusammenhang erwähnen, daß sich der größte Teil der deutschen Dirigenten – sehr im Gegensatz zu den Opernleitern – dem unausge-

sprochenen Diktat der „Zeitstimmung“ nicht unterworfen und in richtiger Erkenntnis der Notwendigkeiten immerhin eine Anzahl wertvoller neuer Werke auf die Programme gesetzt hat.

2.

Es gibt auch Bühnen, die sich allen Versuchen der politischen Zersetzung zum Trotz ihren Arbeitsgeist erhielten. In Berlin erlebte man im September einen Triumph solcher Werkarbeit in der Aufführung des „Maskenballs“ durch die Städtische Oper. Dem Intendanten Ebert ist es in einjähriger Arbeit gelungen, den Geist des Werkdienstes im Ensemble zu wecken. Wenn er jetzt ein Ensemble von Stars herausstellt, dann ordnen sie sich mit einer bewunderswerten Disziplin seiner Regie unter, die den dramatischen Inhalt der Oper mit größter Feinheit aufhellt und die hohle Opernpose in Bewegung und Stellung ausmerzt. Wenn Ebert den Dresdener Generalmusikdirektor Fritz Busch als Dirigenten dieser Aufführung beruft, dann geschieht es nicht, um mit einem neuen Pultstar zu brillieren, sondern um einen Mitarbeiter gleicher Sinnesrichtung zu finden. Es ist das Großartige und Zwingende dieser Dirigentenleistung, daß hier einmal alles „typisch Italienische“ ausgetrieben wird, das in Wahrheit nur in den Köpfen mittelmäßiger deutscher Kapellmeister existiert, daß hier die Musik mit einer Klarheit und Disziplin, mit einer dramatischen Schärfe und zugleich mit einer klanglichen Abgerundetheit dargestellt wird, wie man sie noch bei keinem deutschen Verdi gehört hat. Es entspricht endlich dem Geist der Aufführung, wenn sich in den wunderbaren Dekorationen Caspar Nehers die opernhafte Illusion mit der unheimlichen Phantastik des spanischen Barocks verbindet.

Man kann in dieser vorbildlichen Aufführung Regie, Bild und Musik nicht trennen. Sie sind eine faszinierende Einheit, und sie dienen doch nur dem Werk, ebenso wie die Mitwirkenden: von den Solisten (Onégin, Nemeth, Berger, Reinmar, Pataky) bis zum kleinsten Statisten und zum unscheinbarsten Ballettmädchen. In den Jubel, den die Vorstellung beim Publikum auslöste, mischte sich auch die Erinnerung an die unvergessene Reformarbeit der Krolloper, ohne die Eberts „Maskenball“ nicht zu denken wäre – mag es auch heute unpopulär sein, die Erinnerung an die „kulturbolschewistische Schmiere am Walde“ heraufzubeschwören. Eines wächst aus dem andern heraus, das Spätere ist ohne das Vorhergehende nicht möglich.

Um die gleiche Zeit brachte die Staatsoper die „Meistersinger“. Es ist interessant, die beiden Vorstellungen zu vergleichen. Beide Male ein prominentes Ensemble, beide Male ein prominenter Gastdirigent, beide Male eine Inszenierung, die sich um Klarstellung des Dramatischen bemüht. Und doch bei den „Meistersingern“ nicht entfernt derselbe Eindruck einer größeren künstlerischen Einheit – trotz der wundervoll disziplinierten und belebten Wiedergabe der Partitur durch Furtwängler, diszipliniert selbst in der Prügelszene, trotz solch überragender Leistungen wie Bockelmann als Sachs und Lotte Lehmann als Eva.

Auch bei einer weniger konventionellen Regie (Tietjen), auch bei besserer Besetzung einiger Partien wäre doch keine innere Einheit in diese Vorstellung gekommen, weil sie nicht aus einer geschlossenen Werkidee heraus entstanden ist, weil der Staatsoper trotz ihrer reichen Mittel der ordnende, klärende und begeisternde Werkwille fehlt. Das hat auch die Neueinstudierung des „Rosenkavalier“ bewiesen. Die Partitur

wurde von Klemperer mit einer Helligkeit, mit einer gleichmäßig sinnvollen Ausschöpfung der dramatischen, sinfonischen und konzertanten Teile musiziert, wie man es noch nie gehört hatte, sie klang wundervoll differenziert und doch nicht wienerisch verweichlicht. Die Bühne machte einen ungeformten Eindruck. Neben Krenns ausgezeichnet durchgearbeitetem, verkommen saftigem Ochs hörte man eine völlig unbedeutende Gräfin, eine stimmschwache Rosine und einen farblosen Oktavian. Gustav Gründgens führte mit der linken Hand Regie. Er kennt sich nicht genug in der Musik von Strauß aus, um sie dramatisch realisieren zu können. Er war nicht genug bei der Sache, um wenigstens die Atmosphäre der Oper zu geben. Gründgens, der seinerzeit den wunderbaren „Figaro" geschaffen hat, zersplittert sich jetzt an seinen vielerlei Aufgaben.

3.

Der deutsche Opernspielplan weist in dieser Spielzeit kaum Werke moderner Autoren auf. Die Historisierung des Operntheaters schreitet fort. Wird der neue Opernoptimismus durch den Verzicht auf die Gegenwart erkauft? Kann sich der Spießbürger rühmen, mit der ganzen Richtung, die ihm nicht paßt, aufgeräumt zu haben? Im Augenblick kann er es. Die Gegenseite hat es sogar schwer, ihre Position zu verteidigen. Selbst dem Theaterleiter, der moderne Werke spielen will, kann man keine neuen Opern nennen. Die Intendanten glauben ja immer noch an die Notwendigkeit der Uraufführungen. Natürlich gibt es Cardillac, Totenhaus, Oedipus, Geschichte vom Soldaten, Bürgschaft. Der Intendant wird sagen: Cardillac und Geschichte vom Soldaten haben wir schon gehabt, Totenhaus oder Bürgschaft kann ich doch heute nicht machen. Terror des Publikums, Terror des politischen Radikalismus, Terror der autarkischen Denkart. Eine große Bühne des Reiches gibt ohne weiteres zu, daß sie das einzige neue Werk, das sie der Aufführung wert fand, nicht spielen kann – weil der Autor ein Russe ist. Der Intendant einer anderen großen Bühne wird von politischen Gruppen mit Boykott bedroht, wenn er sich nicht ihrem Diktat unterwirft und einige „artfremde" Künstler entfernt.

Hier ist die Kehrseite des gegenwärtigen Kunstoptimismus. Jeder, der wirklich an der Kunst interessiert ist, muß darauf hinweisen. Es ist nicht wahr, daß es keine neuen Werke gibt. Es gibt keine Bühnen, die sie aufführen wollen. Die Theaterleiter müssen sich außerkünstlerischem Zwang beugen. Der Geist der Bequemlichkeit tarnt sich als Kunstoptimismus. Der Ausweg lautet: unverbindliche Premièren. Das typische Beispiel dafür: d'Alberts „Mister Wu" in Dresden, den noch dazu die Sensation eines unvollendeten Werkes umgab. „Mister Wu" ist stofflich auf dem Niveau eines Vorstadtkinos von gestern und musikalisch ohne jede Substanz. d'Albert hat sich reichliche Mühe mit der Verarbeitung chinesischer Klangelemente gegeben. Sie wirken aber nicht als Bausteine, sondern höchstens als koloristische Reize einer meist untermalenden Musik. (Man weiß außerdem nicht, wieweit die klangliche Wirkung auf den Instrumentator und Vollender Blech zurückzuführen ist, der auch die Dresdener Première mit den geschmackvollen Dekorationen von Emil Preetorius leitete.

Nur aus der augenblicklichen Situation ist es zu erklären, daß eine Niete wie „Mister Wu" an vielen deutschen Bühnen gegeben wird. Das klare, eindeutige, neue Werk ist verfemt. Die Kopie des Gestrigen wird als Sensation aufgezogen.

Das venezianische Musikfest

Herbert Fleischer

Das venezianische Musikfest 1932 war nach fascistischen Gesichtspunkten organisiert worden. Motto: „Nationale Musik". Jedes Land erhielt sein Revier, meist in Gestalt eines Sonderabends. Am besten war Frankreich vertreten, relativ betrachtet auch Italien. Das französische Programm bot, auf einen Abend zusammengedrängt, durchaus interessante, zum großen Teil wenig bekannte Musik. Das „Divertimento" von Roussel – ein überaus spirituelles, durchsichtiges Kammerwerk, die pariserisch gleißende, originelle „Suite" von Ibert und vor allem das Konzert für zwei Klaviere von Poulenc, dessen Hauptpart der Komponist selbst übernommen hatte: ein Werk von weltmännischer Souveränität, moderner Klangspiegel der Musik verflossener Jahrhunderte. Italien hatte vielleicht ein allzu starkes Übergewicht in den Veranstaltungen des Festes. Zu oft kam leerer Akademismus heraus. Es ist ungefähr derselbe Status wie heute in Deutschland: Unter der Maske „nationaler" Musik wird wässeriges, einfallsloses Akademikertum aufgetischt, zum Teil sogar von denen, die nach 1918 „wilde Musik" machten und sie theoretisch verteidigten. Diese blutleeren Akademiker sind natürlich keineswegs gleichzusetzen wirklich inspirierten, traditionsbewußten Komponisten des heutigen Italiens: einem Pizzetti, einem Respighi, einem Wolff-Ferrari. Von Wolff-Ferrari hörte man ein meisterlich durchkomponiertes kleines Oboenkonzert, von Respighi ein Musik-Triptychon: Die „Aegyptische Maria". Sind diese älteren Musiker in ihrer Gesinnung rückwärts gerichtet, so wirkt in der Musik Casellas und Malipieros fortschrittlicher Geist. Casellas Oper „Die Orpheus-Fabel" ist ein in der Szenenfolge knappes Stück. Da jeder Zuhörer bereits vorher die Vorgänge kennt, – der allgemein bekannte Stoff ist bewußt gewählt – wirken die Figuren der Bühne typisiert, plastisch. Und ebenso plastisch erscheint auch die Musik in ihrer neuartigen, harmonisch durchsetzten Kontrapunktik – eine Musik, die übrigens großenteils aus kurzen Motivtypen altrömischer Volksmusik gespeist ist. Nirgends, auch nicht in den Hauptarien, kommt es zu starken Emotionen, die Musik ist überall temperiert. Das Werk ist in der Geschlossenheit der Form und des Ausdrucks das Reifste, was Casella bisher schrieb. Leider war die Aufführung unzulänglich. Das Gleiche gilt auch von Malipieros Mimodram „Pantea". Malipiero schreibt einen Stil, der nur unter aufopferndster Probenarbeit klanglich realisierbar ist. Trotz der Sinnfälligkeit seiner Melodik ist die kontrapunktische Schichtung des Materials so kompliziert, daß es sehr schwer ist, die einzelnen Stimmen transparent zu machen. Es ist unbegreiflich, daß gerade in Italien, wo doch Toscanini die Reform der Proben eisern durchgeführt hatte, schwierige Werke kaum probiert zur Aufführung gelangen.

Waren Frankreich und Italien noch im Grunde würdig vertreten, so erschien die deutsche Programmgestaltung unzureichend. Daß Schönberg, Berg, Krenek, Weill ganz fehlten, mag hingenommen werden (auch die anderen Nationen wiesen ja beträchtliche Lücken auf: Bartók, Prokofieff, Milhaud, die jungen Franzosen vermißte man stark). Daß aber von Toch und Hindemith als Vertretern fortschrittlicher deutscher Musik kleinere und noch dazu weit zurückliegende Werke ausgewählt wurden, ist bei einer Veranstaltung, die ganz auf Repräsentation gestellt sein sollte, unverzeihlich. Ganz schlimm stand es um die sogenannte neu-deutsche Richtung, die mit einer Reger-Stilkopie, nämlich Gottfried

Müllers Variationen über das Volkslied „Morgenrot" und Graeners „Flöte von Sanssouci" wenig günstig abschnitt. Das deutsche Konzert hat – dies muß betont werden – in seiner Programmgestaltung dem Ansehen des Deutschtums im Ausland keineswegs genützt. Es heißt durchaus nicht seinem Volke einen Dienst zu tun, wenn man eine epigonenhafte oder gar akademisch-wässerige Musik als reine Nationalkunst gegen „Neutönertum" ausspielt! Hindemith empfindet in seinem aufrichtigen neuen Stilwillen tausendmal stärker deutsch als die vielen hundert Kopisten deutscher Vergangenheit, die mit verstaubtesten Klangmitteln ihr Publikum einzufangen suchen. Soll die traditionelle Richtung des neueren deutschen Musikschaffens berücksichtigt werden, so muß man sich an die Echten, die Produktiven halten, und dies waren zuletzt vor allem Reger und Pfitzner. Beide sind im Ausland fast unbekannt.

Tanzbericht aus Paris

Alfred Schlee

Im Sommer fand in Paris ein internationaler Wettbewerb der Choreographen statt, der in mancherlei Hinsicht überraschende und interessante Ergebnisse zeitigte.

Unerwartet kam der Erfolg deutscher Tanzgruppen, die die beiden Preise an sich brachten und auch in der Gesamtplacierung am besten abschnitten. Das würde allein noch nicht viel besagen, da die internationale Konkurrenz nur zweitklassig war. Der Erfolg ging jedoch über den Rahmen des Wettbewerbs hinaus, bestand nicht nur relativ. Er bekam sogar prinzipielle Bedeutung.

Man sah zwei völlig verschiedene Arten aktueller Tanzkunst. Beide gehören nicht unmittelbar zu der Gruppe, die man den „neuen" Tanz nennt. Kurt Jooss mit der Folkwangtanzbühne, Essen, vertritt einen ausgesprochenen Theaterstil, Synthese neuer Formenwelt mit Ballettechnik. Die Schulen Hellerau-Laxenburg und Dorothee Günther, München, betonen die musikalischen Bindungen des Tanzes. Beide Gruppen stützen sich also auf Eigentümlichkeiten, die der neue Tanz ablehnte und bekämpfte.

Trotzdem kann von keiner Reaktion gesprochen werden. Die geringe Wandlungsfähigkeit des neuen Tanzes hatte zur Folge, daß er, wie vor ihm das Ballett, stilistische Formen einer Epoche verkapselte und sie nach deren Ende ein beziehungsloses und anachronistisches Dasein führen ließ. Es war notwendig, neue Beziehungen zum Leben der Gegenwart zu schaffen, wenn der Tanz als Kunst überhaupt Lebensberechtigung behalten wollte

Aus der Hilflosigkeit der letzten Jahre kristallisieren sich nun zunächst zwei Richtungen, denen es glückt, diese Beziehung herzustellen.

Bei dem Münchener Tänzerkongreß 1930 machte die Tanzgruppe Dorothee Günther zum ersten Male von sich reden. In einer „Barbarischen Suite" proklamierte sie die Gleichberechtigung von Musik und Tanz. Kontrapunktisches Spiel optischer und akustischer Linien. Tänzer und Musiker sind diesen speziellen Forderungen entsprechend ausgebildet. Man hat sich ein eigenes Orchester geschaffen, das aus den verschiedensten Schlaginstrumenten besteht. Xylophone und Blockflöten dienen als Melodieinstrumente. Aber es ist kein Geräuschorchester mit lärmenden Exotismen, wie die vielen anderen, ähnlich zusammengesetzten Klangkörper des neuen Tanzes. Die musikalische Erziehungsarbeit von Carl Orff wirkt sich aus. Differenzierte Gebilde entstehen aus tänzerisch-

musikalischer Improvisation. Und hier ist die Wurzel, welche die Arbeit der Güntherschule so bedeutsam macht. Sie stellt auf tänzerischem Gebiet ein Gegenstück zur Gemeinschaftsmusik dar. Volkstanzmäßige Bindung, über die manch exotische Ausdrucksweise nicht hinwegtäuschen kann, ist das Primäre. Kein Mißverständnis: nicht etwa, daß sich Laientanz auf die Bühne ausbreitet. Die Tänzerin Maja Lex und die Musikerin Gunild Keetmann formen das Material zum reinen Kunstwerk. Aber die Bodenständigkeit ist wichtig, die Verwurzelung in dem Lebensgefühl einer jungen sportlichen Generation. Innere Aktualität, absolute Zeitkunst, die nicht an die Ereignisse des Tages und die Geschehnisse der Außenwelt gebunden ist.

Gegenpol dazu der gegenständliche Anschauungsunterricht, den Kurt Jooss mit seinen Theatertänzern gibt. In dem Tanzspiel „Der Grüne Tisch" demonstriert er die vernichtende Gewalt des Krieges. Es geschieht in überrealistischer Klarheit und Sachlichkeit. Kein Gefühlsüberschwang, keine mystische Ausflucht. Ein moderner Totentanz, stahlhart und erbarmungslos. Ein grelles Vor- und Nachspiel verstärkt die Beziehung zur unmittelbaren Gegenwart: eine Groteske am Verhandlungstisch der Diplomaten: der Völkerbund.

Man hat dem expressionistischen Tanz mit Recht vorgeworfen, daß er den unsinnigen Versuch mache, Weltanschauung zu interpretieren. Hier ist es jedoch geglückt. Der ethische Gehalt, ein Bekenntnis ehrlichster Menschlichkeit, erhält in der tänzerischen, international verständlichen Darstellung größere Durchschlagskraft, als in vorausgegangenen literarischen. Allerdings ist dem Schöpfer und Regisseur Kurt Jooss (unterstützt von dem Musiker Cohen) die Gestaltung restlos geglückt.

Dieses Werk hatte in Paris einen Erfolg sensationellen Charakters. Mit Recht erhielt es mit großem Vorsprung den ersten Preis. Alle Bedenken, alles (berechtigte) Mißtrauen gegen den deutschen Tanz wurde besiegt und wandelte sich in einen Enthusiasmus, der vielleicht sogar verfrüht ist. Immerhin, selbst wenn die Geschlossenheit und das Niveau der Jooss'schen Arbeit nicht so bald wieder erreicht werden sollte: der Beweis für die Lebensberechtigung, ja -notwendigkeit auch des Theatertanzes ist erbracht.

Melosberichte

Tagung des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer in Hannover

Die zum Teil verzweifelte wirtschaftliche Lage des Privatmusiklehrers mußte ihre Schatten auf die Mitgliederversammlung des R. D. T. M. werfen. Die Eröffnung stand durch die Form der Begrüßungsreden und die Festrede von *H. W. von Waltershausen* über das Thema „Künstlerische Kultur und tägliches Brot" unter dem Zeichen der Notzeit. Die Spannungen, die sich aus dieser wirtschaftlichen Situation ergeben, behandelten zwei Referate über die Beziehungen und, wie man hinzufügen muß, die vorhandenen Gegensätze zwischen Privatmusik und Schulmusik. Es war zu bedauern, daß das Referat von *Marie-Therese Schmücker* nur als Praeludium zu dem Hauptreferat von *Hans Joachim Moser* angezeigt und dementsprechend angelegt war. Abgesehen davon, daß es so äußerlich den Eindruck machen konnte, als käme die Sache des Privatmusiklehrers zu kurz, wäre es auch sachlich besser gewesen, zwei mögliche Standpunkte einmal ganz scharf und gleichwertig zu entwickeln und dann das Ab-

wägen und Sichentscheiden entweder dem Hörer zu überlassen oder in einer Aussprache Verbindungen herauszuarbeiten. Dieser Einwand ist nur prinzipiell gemeint; das Referat von Marie-Therese Schmücker enthielt im übrigen genug Wissenswertes über die Möglichkeiten, die sich gegenwärtig dem Privatmusiklehrer in seiner Stellung zum Schulmusiklehrer bieten. Hans Joachim Mosers Referat „Die Schulmusik im Dienste des deutschen Musiklebens" war bemerkenswert; es war besonders wichtig in den Punkten, die sich mit der Abwehr der heute üblichen Polemik befaßten. Moser nannte den Kampf gegen den Privatmusikerlaß (in der abgeänderten Form) als nur noch von der „psychiatrischen Seite" her erklärbar. Ebenso deutlich rechnete er mit den Angriffen auf Jöde und speziell auf Jödes Seminar für Volks- und Jugendmusikpflege ab. Man wird mit Moser der Ansicht sein, daß die klare und ruhige Entwicklung der Schulmusik durch jene fadenscheinige Polemik, die durch keine Sachkenntnis getrübt ist, nicht aufgehalten werden kann. Neben diesen Referaten und den internen Sitzungen, die zur Wiederwahl des Vorstandes führten, liefen Konzerte und eine Opernaufführung her. Hier herrschte die Konvention; ja der Wert all dieser Aufführungen scheint fragwürdig. Wenig Rühmenswertes ist zu melden. Aus der Reihe der jungen Komponisten seien an dieser Stelle zwei hervorgehoben: *Ernst Lothar v. Knorr* mit einer Kammermusik für Trompete, Altsaxophon und Fagott, die weitere Aufführungen verdient, und *Edmund v. Borck* mit einem Konzert für Altsaxophon und Orchester. Auf die lange Reihe der übrigen Werke kann im einzelnen nicht eingegangen werden. Es geht hier auch nicht um das Einzelne, sondern um das Allgemeine. Hat diese Schau neuer, pseudoneuer und alt-neuer Musik überhaupt Sinn? Wäre es nicht sinnvoller – auch sinnvoller für den Kreis, an den sich die Aufführenden wenden – auf Ur- und Erstaufführungen in dieser Menge zu verzichten und lieber einen guten Reger oder Bruckner und ein größeres *wertvolles* Werk der Moderne (etwa Hindemiths Oratorium) an die Stelle der vielen Belanglosigkeiten zu setzen? Diese grundsätzliche Frage stelle ich, ohne zu verkennen, daß der Gedanke an sich, Schaffenden Aufführungsmöglichkeiten zu bieten, anerkennenswert bleibt.

Eberhard Preußner

Notizen

Oper und Theater

Kurt Weill ist gemeinsam mit *Georg Kaiser* bei der Arbeit an einem Volksstück mit Musik, das noch in dieser Spielzeit an einem Berliner Theater seine Uraufführung erleben soll.

Die von Dr. Hans Heinsheimer und Max Brand ins Leben gerufene *Wiener Opernproduktion* plant für kommenden Winter die Erstaufführung der Opern: „Neues vom Tage" von Hindemith, „Harry Janos" von Kodály, sowie einen Offenbachabend. Als Dirigenten wurden Paul Pella und Carl Bamberger verpflichtet.

Ernst Krenek hat das Buch eines neuen Opernwerkes beendet, welches das Leben Karls V. in einer ganz neuen theatralischen Technik darstellt. Krenek ist zur Zeit mit der Komposition des neuen Werkes beschäftigt.

Die Internationale Gesellschaft für neue Musik veranstaltet in Gemeinschaft mit der neugegründeten Oper im Schillertheater in *Hamburg* eine Reihe moderner Opernabende. Als erste Veranstaltung gehen der *Lindberghflug* von Brecht-Weill und *„Mahagonny"* in der einaktigen Baden-Badener Fassung, sowie Hindemiths *„Hin und zurück"* und Tochs *„Egon und Emilie"* in Szene.

Schrekers *„Schmid von Genf"* wird Ende Oktober unter musikalischer Leitung von Paul Breisach und in der Regie von Rudolf Zindler an der Städtischen Oper Berlin zur Uraufführung gelangen.

Die Oper *„Medea"* des jungen Berliner Komponisten *C. H. Grovermann* (Dichtung von G. Bibo) wurde vom Intendanten Strickrodt zur Uraufführung in dieser Spielzeit für das Landestheater in Gotha erworben.

Manfred Gurlitt hat die Partitur seiner neuen Oper *„Nana"*, Text nach Zola von Max Brod, beendet. Das Werk wird im Januar zur Uraufführung kommen.

Die Leitung der Schule *Hellerau-Laxenburg* hat *Dr. Hermann Scherchen* zur Mitarbeit gewonnen. Dr. Scherchen wird mit der Tanzgruppe, bzw. mit

Rosalia Chladek in dieser Saison folgende Werke studieren und zur Aufführung bringen: „Les Noces“ (russische Bauernhochzeit) und „Die Geschichte vom Soldaten“ von Strawinsky, das Monodrama „Panthea“ von Malipiero, die Pantomime „Der verlorene Sohn“ von Prokofieff, „Die Legende des heiligen Sebastian“ von Debussy, ferner die Oper „Dido und Aenenas“ von Purcell, das Beethovenballett „Die Geschöpfe des Prometheus“ und ein fast gänzlich unbekanntes Werk von Mozart. Außer dieser musikalisch-dramatischen Arbeit wird Scherchen in Verbindung mit dem Studium des Schlagzeugensembles der „Noces“ bereits im *Oktober einen Kurs für Schlaginstrumente* leiten, an dem außer den Schülerinnen der Schule Hellerau-Laxenburg auch Hospitanten von auswärts teilnehmen können.

Die Städt. Theater *Chemnitz* haben ihre Werbetätigkeit in der neuen Spielzeit auch auf die Einrichtung von künstlerischen Sonderveranstaltungen bei Preisen von 25 Pfg. bis 1.– Mk. ausgedehnt. Die erste Veranstaltung knüpft an die Neueinstudierung von Richard Strauß' „Ariadne auf Naxos“ an und behandelt den Ariadne-Stoff in der Musik. Zur Aufführung gelangen unter der Regie von *Karl Heinz Gutheim* Werke von Monteverdi („Lamento d'Arianna“ in der Neugestaltung von Karl Orff), Benda (das Melodrama „Ariadne auf Naxos), Milhaud („Die verlassene Ariadne“) und Richard Strauß.

Durch einen großangelegten Werbefeldzug, der mit allen zur Verfügung stehenden Propagandamitteln durchgeführt wurde, ist die Anrechtsziffer am *Oldenburger Landestheater* unter der neuen Intendanz (Dr. Rolf Roenneke) um 100% gestiegen.

Instrumentalmusik

Paul Hindemith hat eine neue Gemeinschaftsmusik mit dem Titel *„Plöner Musiktag“* geschrieben. Das Werk gliedert sich in vier Hauptteile (Morgenmusik – Tafelmusik – Kantate – Abendkonzert), die ihrerseits wieder aus einer Reihe von Einzel-Stücken in den verschiedensten Besetzungen bestehen. Der „Plöner Musiktag“ ist aus Anlaß eines Besuches Hindemiths in Plöner Schulen als musikalische Umrahmung eines Festtages entstanden.

Der Riesenerfolg des Haas'schen Volksoratoriums *„Die heilige Elisabeth“* hält ungeschwächt an: in den Monaten Oktober bis Dezember finden weitere 31 Aufführungen statt.

Tscherepnins Klavierkonzert in F gelangt am 29. September in Saarbrücken unter Leitung von Prof. Skohoutil zur Aufführung.

Die „Streichermusik“ von *Ludwig Weber* (Quartett in chorischer oder solistischer Besetzung in einem Satz) gelangt in diesem Winter im Rahmen der Symphonie-Konzerte in *Freiburg i. Br.* zur Aufführung.

Das Saxophon-Konzert von *Edmund von Borck* gelangte auf dem Musikfest in Hannover zur Uraufführung.

Die 12 Sinfoniekonzerte der Dresdener Staatskapelle bringen u. a. folgende Erstaufführungen: *Delius:* Lebenstanz; *Manuel de Falla:* Nächte in den spanischen Gärten; *Gál:* Violinkonzert (Uraufführung); *Paul Graener:* Sinfonia breve (Uraufführung); *Hindemith:* Philharmonisches Konzert; *Moser:* Scherzo für großes Orchester; *J. G. Mraczek:* Ritornell und Rondo capriccio (Uraufführung); *Strawinsky;* Suite „Der Feuervogel“; *H. Wetzler:* Symphonie concertante (Uraufführung).

Paul Aron nimmt seine Kammerkonzerte, die in *Dresden* sehr entbehrt wurden, diesen Winter wieder auf. Er veranstaltet ein Chorkonzert (u. a. Bettellieder von Reutter, Bartók), einen Kammermusikabend mit Werken von Reger, Schönberg und Dvorak, einen Liederabend (Marta Fuchs) und einen Kammerorchesterabend.

Innerhalb der diesjährigen Philharmon. Konzerte des Berliner Volksbildungsamtes *Neukölln* gelangen an zwei Abenden zur Aufführung Orchesterwerke von Stölzel, Hindemith, Schönberg, Bach (unter solistischer Mitwirkung von Hindemith) und unter dem Thema „Lustige Musik“, Kammermusiken von Haydn (Froschquartett), Mozart (Dorfmusikantensextett), Strawinsky (Katzenlieder), Knorr (Bläser-Trio).

Ernst Toch ist mit der Komposition eines neuen Klavierkonzerts beschäftigt.

Rundfunk

Der Ostmarken-Rundfunk in *Königsberg* veranstaltet in diesem Winter acht Sinfoniekonzerte und setzt damit die Tradition der Königsberger Sinfonie-Konzerte E. V. fort. An neuen Werken gelangen zur Aufführung: Strawinsky: Capriccio (mit dem Komponisten als Solist), Pfitzner: Violinkonzert, Trapp: 4. Sinfonie, Hindemith: Konzertmusik für Streicher und Bläser.

Heinz Jolles hat eine Klaviersuite aus Kurt Weills „Bürgschaft“ zusammengestellt und brachte sie auf der Deutschen Welle zur Uraufführung.

Eine Statistik über die Verbreitung des Radios stellt fest: In Dänemark kommen auf 1000 Einwohner 134 Rundfunkhörer, in Amerika 98, England 93,5, Schweden 89,5, Oesterreich 69,5, Holland 67 und in Deutschland 62 Hörer. Der größte Teil der Sendezeit entfällt in fast allen Staaten auf musikalische Darbietungen. In Deutschland sind dies 45 v. H. und in England 61 v. H.

Verschiedenes

Am 12. Oktober vollendete *Max Friedlaender* sein achtzigstes Lebensjahr. Friedlaenders Name ist mit der Geschichte der Liedforschung untrennbar verbunden. Selbst Sänger, ging er mit feinfühliger Hand

und dabei mit philologischer Exaktheit an die Probleme des Liedes heran. Die Wiederbelebung des deutschen Liedes vor Schubert geht letzten Endes überall auf seine persönliche Anregung zurück. Die Grenzen seines Arbeitsbereichs sind weit gespannt: sie reichen vom deutschen Volkslied bis zur Goetheforschung, um die sich der Jubilar besondere Verdienste erworben hat. Der Komponist, der ihn innerlich am nächsten beschäftigte, ist Schubert.

Melos, dessen Bestrebungen der Jubilar seit dem Bestehen der Zeitschrift mit ständiger und freundlichster Anteilnahme verfolgte, gratuliert herzlichst.

Das Berliner *Seminar* für *Volks- und Jugendmusikpflege* richtet diesen Herbst öffentliche Vorlesungen und Arbeitsgemeinschaften ein. Prof. Jöde spricht über Melodielehre und über die Organik der Musik Bachs, Prof. Pfannenstiel über Stegreifspiele in der Musikerziehung, Dr. Reichenbach über Instrumentenkunde.

Das Collegium musicum an der *Technischen Hochschule* zu *Danzig*, im November 1926 von Professor Dr. Frotscher ins Leben gerufen, veranstaltet seine 100. Aufführung. Außer der Mitwirkung bei akademischen Feiern hat sich das Danziger collegium musicum die Aufgabe gestellt, Studierende und Freunde seiner Sache mit älterer und neuerer, sonst kaum zu hörender Musik bekannt zu machen. Etwa $^2/_3$ der zu Gehör gebrachten Werke waren ungedruckt. Alle Aufführungen fanden bei freiem Eintritt statt. Oft war der Saal derart überfüllt, daß bis zu zwei Wiederholungen angesetzt werden mußten. Dem Collegium musicum stehen aus eigenen Kräften ein Kammerorchester, ein Blockflötenchor, ein Kammerchor, Gesangs- und Instrumentalsolisten zur Verfügung.

An Stelle von Prof. Ewald Sträßer wurde Hermann Reutter zum Lehrer für Komposition an der Hochschule für Musik in *Stuttgart* ernannt.

In Berlin hat sich eine Arbeitsgemeinschaft für die Orgelbewegung gebildet, die Einführungsvorträge „Orgelklang und Gegenwart“ vom 8. bis 10. Oktober veranstaltete.

Hans Henny Jahnn, der unter erheblichen Schwierigkeiten seit Jahren eine Neuorientierung des Orgelklangs und Orgelbaus nach dem Vorbild der Orgeln des 16. und 17. Jahrhunderts anstrebt, hat von einer amerikanischen Stiftung Mittel zum Ausbau seines Laboratoriums erhalten, für das ihm die Stadt *Altona* den Raum zur Verfügung stellt. Neue Orgelwerke nach Jahnns Disposition werden zur Zeit in Düsseldorf, Kiel, Altona und Kopenhagen gebaut.

Die unter der Leitung von *Dr. Karl Laux* stehende Arbeitsgemeinschaft „Zeitfragen der Musik“ in der Mannheimer Volkshochschule plant vier Abende mit Aufführungen, Einführung und Diskussion. Die Themen: Musik der Fremde – Musik der Heimat (Werke von Bartók, Haas und Redlich), epische Oper (Einführung in Weills „Bürgschaft“), Laienmusik (das Werk Paul Hindemiths), Musik und Malerei (Strawinsky-Picasso).

Ein Instrumentaltreffen für Jugendmusik ist in *Frankfurt a. M.* unter Leitung von Hilmar Höckner, Bieberstein am 12./13. November 1932.

Ausland

England:

Paul Hindemiths Oratorium „Das Unaufhörliche“ wird im März 1933 im *Londoner Rundfunk* zur Aufführung gelangen. Die Solopartie singt Adelheid Armhold. – Allen denen, welche heute so stürmisch nach der Autarkie auch im deutschen Musikleben rufen, sollten solche Aufführungen deutscher Werke im Ausland (an offizieller Stelle!), noch dazu mit deutschen Künstlern, einiges zu denken geben.

Am 10., 11. und 13. Oktober wird in *London* das Konzert für Streichquartett und Orchester von *B. Martinu* unter Mitwirkung des Pr Arte-Quartett uraufgeführt.

Frankreich:

Darius Milhaud arbeitet an einer neuen Oper, die den Titel trägt: *„Die Entdeckung Europas“*.

Die durch den Rücktritt des bisherigen Direktors Masson verwaiste *Opera Comique* in *Paris* hat einen neuen Leiter erhalten. Der Minister für öffentlichen Unterricht hat den früheren Mitdirektor der Oper, *Gheusi*, zum Leiter der zweiten staatlich subventionierten Opernbühne ernannt. Gheusi, der bereits 1914 bis 1918 Direktor dieser Oper war, kündigt an, daß dieses Theater unter seiner Leitung zehn Monate im Jahre spielen und, um die Einnahmen zu heben, auch Operetten aufführen werde.

Intendant Maisch erhielt von der Leitung des Stadttheaters *Straßburg* die Einladung, mit dem Nationaltheater Mannheim im Laufe der Spielzeit 1932/33 in Straßburg sechs Gastspielvorstellungen zu geben, und zwar hauptsächlich moderne Werke. Als erstes Gastspiel wird voraussichtlich „Wozzeck“ von Alban Berg gegeben werden.

Holland:

Der *Studiekring voor Moderne Muziek* veranstaltete in diesen Tagen ein Konzert mit einer Flötensonate von *Jacques Beers,* Gesängen von *Krenek* und dem „Marienleben“ von *Paul Hindemith.*

Rußland:

Zum Jubiläum der Oktoberrevolution schreibt der Moskauer Komponist *Alexander Krein* eine sinfonische Kantate, der Texte von Marx, Lenin und Stalin als Unterlage dienen.

Die *Berliner Philharmoniker* wurden als erstes deutsches Orchester seit dem Weltkrieg zu einer Konzertreise nach Moskau und einigen anderen Städten der Sowjetrepublik eingeladen. Die Leitung hat Wilhelm Furtwängler.

Schweiz:

In den Abonnementskonzerten des Musikkollegiums in *Winterthur* werden unter Leitung von *Dr. Scherchen* und *Walter Reinhardt* auch in dieser Saison eine große Zahl moderner Werke aufgeführt: *Kodály:* Theaterouvertüre, *Toch:* Bunte Suite, *Strawinski:* Psalmensinfonie, *Beck:* Innominata, *Hindemith:* Konzertmusik für Streicher und Bläser, *Kaminski:* Konzert für Orchester (Uraufführung), *Heiffer:* Händelsuite, *Schoeck:* Lebendig begraben, *Ernst Kunz:* Madlee (alemannischer Zyklus zu Texten von Burte), *Höffer:* Festliches Praeludium, *Moser* und *Honegger:* Cellokonzerte, *Bartók:* Tänze aus Siebenbürgen und Bilder aus Ungarn, *Goossens:* Oboenkonzert, *Kletzki:* Capriccio, *Graener:* Flöte von Sanssouci.

Die Orchesterkonzerte der Tonhalle in *Zürich* stehen unter Leitung von Volkmar Andreae. Auf dem Programm stehen u. a. Honegger, Cellokonzert; Ravel, Bolero; Busoni, Sarabande und Cortège aus „Doktor Faust"; Klose, 2 Sätze aus der d-moll-Symphonie; Strawinsky, Violinkonzert. In einem Kammermusikkonzert wird das 1. Streichquartett von Hindemith und das 2. und 3. Streichquartett von Schönberg aufgeführt.

Das Generalprogramm des Basler Kammerorchesters (Kammerchor und Kammerorchester unter Leitung von *Paul Sacher*) setzt sich, gemäß den Zielen dieser Vereinigung, aus selten gespielten Werken der vorklassischen Zeit bis Mozart und einigen charakteristischen Werken der Gegenwart zusammen. Man spielt a cappella Gesänge aus dem Gregorianischen Choral, von Dufay, Gombert und Schütz, das Mozartsche Klarinettenkonzert, zwei der bedeutendsten Schöpfungen von Strawinsky, die Psalmensinfonie und die russische Bauernhochzeit (schweiz. Erstaufführung), Caplet's „Miroir de Jésus" und Werke von Beck, Bloch und Hindemith. Das erste Konzert ist ein Bachabend unter Mitwirkung von Wanda Landowska (Cembalo) und René Le Roy (Flöte) zugunsten der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft.

In *Bern* fand vom 4. bis 14. Oktober ein „Singtreffen für Neue Musik" unter Leitung von *Willy Burkhard* und *Fritz Indermühle* statt. Zur Aufführung gelangten folgende Werke: *Hindemith*, op. 45 Nr. 2 Acht Kanons, der neue Chor „Der Tod", die Kantate „Frau Musica" und das Violinkonzert op. 36 Nr. 3, von *Strawinsky* die russischen Bauernlieder „Unterschale", von *Conrad Beck* „Requiem", von dem jungen Münchner Komponisten *Karl Marx* der Chor „Fest der Jugend", sowie die soeben erschienene Kantate von *Hermann Reutter* „Der glückliche Bauer".

Am 6. November findet in Zürich eine Aufführung der „Lyrischen Kantate" von *Conrad Beck* statt.

Tschechoslowakei:

Die diesjährigen Konzerte der Tschechischen Philharmonie in Prag stehen unter Leitung von K. B. Jirák, Prof. Fr. Stupka und Georg Scheidler (je vier Konzerte). An neuen Werken bringt Jirák: *Ridky*, 5. Symphonie; *Martinu*, Violinkonzert; Stupka dirigiert: *Graener*, Die Flöte von Sanssouci; *Schönberg*, Verklärte Nacht; *Pizzetti*, Concerto dell' Estate; Scheidler bringt die Passacaglia von Weinberger, Suite aus der Oper „Janosik" von Karel Hába, die 4. Symphonie von Mjaskowsky, die 4. Symphonie von Axman, Symphonie von Vranicky, Symphonie von Honegger, Cembalokonzert von Poulenc, die Kleine Theatersuite von Toch und das „Philharmonische Konzert" von Hindemith. Nikolai Malko dirigiert Schönbergs Gurrelieder.

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. HEINRICH STROBEL, BERLIN; für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher: 41441: Telegramme: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstraße 10

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 90.– Mk. 1/2 Seite 54.– Mk. 1/4 Seite 31.50 Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag

Diesem Heft liegen bei:

»Der Weihergarten«, Verlagsblatt des Hauses B. Schott's Söhne, Mainz (II. Jahrg. Nr. 9/10);

ein Prospekt des Verlags B. Schott's Söhne über Paul Hindemiths neuestes Werk »Plöner Musiktag«

Soeben erschienen:

Christnacht

Ein deutsches Weihnachtsliederspiel nach alten Weisen mit verbindenden Worten von W. Dauffenbach für Solostimmen, Sprecher, gem. Chor (od. Frauen- bezw. Kinder-Chor) mit kleinem Orchester von

Joseph Haas

op. 85

Dieses Werk ist für Weihnachtsfeiern in Schulen, Instituten, Vereinen usw. bestimmt. Dementsprechend stellt es bei vielfachen Ausführungsmöglichkeiten nur geringe chorische und instrumentale Anforderungen an die Ausführenden, die überaus dankbare Aufgaben finden. Die Spieldauer beträgt 30 bis 90 Minuten, je nach vollständiger oder gekürzter Aufführung.

Klavierauszug Ed. Schott Nr. 3270 M. 5.–

Verlangen Sie Ansichtsmaterial!

B. Schott's Söhne / Mainz



Soeben erscheint eine Musikgeschichte für Jedermann

J. M. Müller-Blattau

Einführung in die Musikgeschichte

Mk. 2.50

„Das Büchlein ist meinem Vater, dem Volksschullehrer, gewidmet. Es gibt, anstatt eines großen Querschnittes (wie die schon vorhandenen Einführungen) eine Reihe von Längsschnitten — und hofft damit in seiner Weise der Erweiterung und Vertiefung des musikalischen Verstehens wie der musikgeschichtlichen Erkenntnis zu dienen."

Dieser Band erscheint als erster einer Neuen Schriftenreihe

Musiklehre / Musikerziehung

herausgegeben von Dr. Hans Fischer

Ausführlicher Prospekt / Ansichtssendung

Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H.

Musikpädagogischer Verlag / Berlin-Lichterfelde

Was die deutschen Kinder singen

192 Sing- und Spiellieder

Neue Ausgabe von Heinrich Martens

Für Klavier zu zwei Händen, leicht spielbar, gesetzt von L. Windsperger.

106 Seiten. Ed. Schott Nr. 600
brosch. (mit 4-Farbentitelbild) M. **2.20**

in Ganzleinenband
(mit Titelbild) M. 3.50



Die alte, beliebte Sammlung hat Prof. Martens gesichtet und mit wertvollen, heute überall lebendigen Liedern ergänzt. Die gleichzeitig vorgenommene Nachprüfung der Quellen u. Texte wird den alten Freunden der Sammlung nur willkommen sein und ihr in Haus und Schule, im Kindergarten ebenso wie im Musikunterricht viele neue Anhänger gewinnen.

Ausführlicher Prospekt mit Notenproben kostenlos

B. Schott's Söhne / Mainz

Heft 11
11. Jahr

November 1932

Tanz

Heutige Aufgaben des Bühnentanzes

Ernst Koster

Was in diesem Artikel angegriffen wird, ist die Inaktivität der Tänzer. Wenn ich in bezug auf die Werke von Komponisten und Tänzern in der jüngsten Vergangenheit sehr scharf werden muß, so bin ich mir bewußt, daß sie als Schaffende ein viel zu großes Können aufweisen, um nicht zu wissen, wie sich in ihnen im Laufe der Jahre vieles gewandelt hat und – da sie ja mitten in ihrer besten Schaffensperiode stehen – auch wandeln wird. Es kann nicht darauf ankommen, Tänzern und Komponisten ihr Können immer aufs neue zu bestätigen, sondern es kommt darauf an, alles Negative im Vergangenen herauszustellen, damit eine neue Arbeitsbasis geschaffen wird.

Der Bühnentanz, der im Ausdruckstanz seine heutige Form fand, steht vor neuen Aufgaben. Denn es geht darum, seine augenblickliche Zeit des Stillstandes und der Unfruchtbarkeit zu überwinden. Es gilt, Kräfte zu sammeln, die zerstreut leben. Zu dieser Forderung muß man unbedingt kommen, wenn man bedenkt, daß es sich die menschliche Gesellschaft nicht leisten kann, Luxusexemplare von Künstlern und Kunstwerken zu züchten und sie zugleich kaltzustellen, weil sie sich ihrer nicht zu bedienen weiß.

Die zahlreichen Tanzdramen, Ballette und Pantomimen, die zwischen dem Kriege und der Weltwirtschaftskrise aufgeführt und eingesargt wurden, sind zum großen Teil von jener unfruchtbaren Oberflächlichkeit, die dem Schaubedürfnis einer snobistisch anspruchsvollen Schicht entgegenkommt. Es sind aber auch Werke darunter, die auf der Suche nach neuen Stilprinzipien, nach neuer Qualität der Darstellung die Fesseln des Geschmacks der herrschenden Spießigkeit durchbrachen und wegweisend geworden sind.

Werfen wir also zunächst einen Blick auf die künstlerische Situation. – Die Suche nach Neuem hat sehr viel Möglichkeiten zutage gefördert. Aber sie liegen heute meistens wieder brach. Man kennt einige bedeutende Tänzerpersönlichkeiten, die von so typischer Prägung sind, daß wenige Schüler ihr entgehen. Diese Tänzer haben es zuwege gebracht, große Ensemblewerke zu schaffen, obgleich sie sich, wenn das Werk sehr viele Mitwirkende forderte, mit einem weniger durchgearbeiteten Chorkörper begnügen mußten. Nun sind aber im Laufe der Jahre die Erfahrungen in allen Einzelheiten gewachsen. Das Technisch-Tänzerische sitzt besser. Schlagzeugorchester, Projektion auf Bühnenhorizonten, Schatten- und Farbenwirkungen – alles Nötige ist vorhanden. Warum schaffen dennoch so wenige Tänzer an einheitlichen großen Werken?

Diese Frage hängt eng mit der Arbeitsatmosphäre zusammen. Die Tänzer, die heute an Bühnen angestellt sind, finden eigentlich für ihr Gebiet keine solche Atmo-

sphäre vor. Ihre Kraft wird geschluckt von belanglosen Tanzeinlagen in Opern und Weihnachtsmärchen. Die freien Tänzer erschöpfen sich entweder in Solotanzabenden oder aber die Arbeitsatmosphäre im Gymnastiksaal mit unzulänglichem Schülermaterial läßt die Konzeption von großen Werken nicht gedeihen. In den weitaus meisten Fällen entsteht nichts, was über einen engen Kreis hinausragt. Es ist tatsächlich so, daß in Großstädten jahrelang kein einziges nennenswertes umfangreiches Tanzwerk aufgeführt wird. Den Wenigsten sind die Aufgaben greifbar gegenwärtig, die ein aus Berufstänzern bestehendes Ensemble heute zu erfüllen hat.

Es bleibt also die Frage offen, ob das Handeln einzig und allein abgeleitet werden soll aus der ökonomischen Situation. – Unter großen Bemühungen versuchen junge Menschen, ihr Tanzstudium auch in der Zeit der Weltwirtschaftskrise fortzusetzen. Für sie ebenso wie für ihre Lehrer ist der Kampf ums tägliche Brot der Gymnastikunterricht. Wenn unter solchen Umständen auch noch Tanzabende veranstaltet werden, läßt sich verstehen, daß die Kunst als Reklamemittel ausgeübt werden muß. Die finanziellen Vorbedingungen erlauben es kaum, daß die Kunst mehr ist als ein bloßes Nachkauen vorhandener Formschemen, ungenügend vorbereitet und ungenügend erfüllt. Wobei von neuen Inhalten meist schon ganz abgesehen wird.

Dennoch bedingen sich die wirtschaftliche und künstlerische Situation gegenseitig, und wir müssen beide im Fluß sehen. Wir wollen ja den Boden für neue vorwärtsweisende künstlerische Wirksamkeit erspähen. Und wir wollen, daß von der neuen Einsicht unser allernächster Auftraggeber seine Direktiven bekommt: das menschlich-künstlerische Gewissen des einzelnen. Dazu bedarf es, daß wir uns über die letztvergangene Situation des Tanzkunstwerkes klar werden und weiterhin über seine zukünftigen Aufgaben. Richten wir daher zunächst unser Augenmerk auf die Beziehung zwischen Tänzer und Publikum. Ohne ungerecht zu werden, muß man behaupten, daß es das eigene Verschulden der Tänzer ist, so unpopulär zu sein. Die individualistischen Solotanzabende interessieren ernsthaft nur einen sehr kleinen Kreis von Menschen. Weil es die geschäftliche Notwendigkeit will, muß ein ganzer Abend mit Tänzen ausgefüllt werden. Wenn sich dabei Leeres, Ungekonntes einschleicht und inhaltlose Werke aufgeführt werden, so ist es nicht verwunderlich. Die Begabungen, die das durchhalten und – ertragen, sind nur dünn gesät. Mit gutgemeintem Idealismus wird einem stets aufs neue irgendein Tango oder Bolero, dieses oder jenes lyrische oder heroische Motiv vorgetragen.

Das interessiert diejenigen gar nicht, die vom Tanz gefangen genommen werden wollen. Sie vermuten, daß es viel bessere, künstlerisch hochstehende Aufführungen geben kann, und sie wollen sich in ihrem guten Glauben nicht immer wieder betrogen sehen. Sie vermuten, daß es auch Formulierungen im Tanz geben kann, die unserer Zeit den Spiegel vorhalten. Sie wollen Werke großen Formats sehen. Wie steht es also um die Werke?

Betrachten wir die äußere Form, in der tänzerisches Geschehen überhaupt auf der Bühne vor sich gehen kann, so finden wir es mehr oder minder deutlich nach zwei Schwerpunkten orientiert. Der eine liegt im architektonischen Spiel des bewegten Körpers, der andere in der gestischen Handlung, der Pantomime. Zwischen diesen beiden Polen versuchen die Tanzwerke der jüngsten Epoche ihre entschiedene Stellung einzunehmen.

Diese Stellung wird charakterisiert durch die Namen: Bewegungsfolge – Tanzdrama – Pantomime. Die Inhalte sind im wesentlichen aus der Vergangenheit hergeholt; eine Tatsache die verständlich und entschuldbar ist, wenn man die choreophischen Schwierigkeiten bedenkt, die es zu überwinden galt, ehe der heutige Tanz seine Möglichkeiten gefunden hatte. Da diese Formung aber bis zu einem gewissen Grade abgeschlossen ist, läuft die Bühnentanzbewegung leer. Ein Blick auf die Werke in der jüngsten Vergangenheit zeigt, daß ihre Inhalte uns gar nichts zu sagen haben.

Die Bewegungsfolgen werden meist von den Tänzern allein erfunden. Bezeichnend sind die Titel der Stücke: Gezeichnete, Gefangene, Vision, Wanderung, Aufschwung . . . In der Theorie werden diese Bewegungsfolgen bestimmt von „rein tänzerischen" Gesichtspunkten, die allerdings gar nicht so rein sind. In der Praxis, auf der Bühne, stellen sich ihre Merkmale so dar: Unterdrückte, Gehetzte — von unsichtbaren Mächten unterdrückt und gehetzt; magisch Hingerissene, Begeisterte — von unsichtbaren Mächten begeistert; sich unter einander abstoßende und anziehende Gruppen — ohne die Gründe dafür zu symbolisieren.

Ist auch in manchen Fällen der individualistische Horizont durchstoßen worden, so besteht doch die Gefahr, daß die Tänzer ihre allzu persönlichen „Erlebnisse" für die des Publikums nehmen. Denn in Wirklichkeit haben alle diese Emotionen im realen Leben ihren Ursprung. Sie nehmen nur diese verschleierte Form an, weil sie mit der Unklarheit einer noch im Mystischen befangenen Ideologie ausgedrückt werden. Das reale Leben soll aber nicht verschleiert werden, sondern – im Gegenteil – neu gedeutet

Als Tanzdramen lassen sich folgende namhaft machen: Hindemith: Der Dämon; Krenek: Mammon; Bartók-Balasz: Der holzgeschnitzte Prinz; Schulhoff: Ogelala (Ballettmysterium nach altmexikanischen Motiven); Wellesz: Achilles auf Skyros - Persisches Ballett - Die Nächtlichen - Die Opferung des Gefangenen (das letzte ebenfalls altmexikanisch, – „nach dem vollzogenen Opfer sinken beide Gruppen vor dem vergotteten Heros in die Knie und preisen den zu seinen Ahnen Heimgekehrten" —). Wir sehen: in den Tanzdramen macht sich die dichterische Schöngeisterei breit, die in die Vorkriegszeit gehört. Daher der Name „Tanzdichtungen". Sie sind abhängig von literarischen Funden in alten Kulturen, voll von lyrisch-religiösen Sehnsüchten und daher rückwärtsorientiert. Sie geben „Weltanschauungsromantik" in Form von besseren Spektakelstücken. Aber keine Weltanschauung.

Die Pantomimen sind mit folgenden Titeln vertreten: Tansman: Der Garten des Paradieses; Bartók-Lengyel: Der wunderbare Mandarin; Kool: Leierkasten – Schießbude – Broadway und ähnliche mehr. Es sind kindische Märchenfantastereien, unsinnige Gruselgebärden, romantische Jahrmarkts-, Bar- und Wolkenkratzergeschichten. Ohne jede Gesellschaftskritik. Witzchen.

Wenn man bedenkt, daß alle diese Werke zwischen 1922 und 1930 entstanden, ist man erschüttert, einer wie unklaren Vorstellung von den Nöten ihrer Zeit sie entsprungen sind. Sie sind entweder Flucht in eine zu nichts verpflichtende Haltung oder sie sind als Angstschrei und vages Hoffnungsgesäusel die Äußerung der auch in den seelischen Krämpfen der Nachkriegszeit nichts als ästhetisch denkenden Musiker und Tänzer. Es fehlt diesen Werken die Eigenschaft, die ein Kunstwerk haben soll, wenn

es nicht nur dazu dient, den Geldumlauf zu fördern: von einer höheren Warte aus die Geschehnisse in der menschlichen Gesellschaft auf weite Sicht zusammenzufassen.

Wodurch überwinden wir den hinter der Zeit nachhinkenden Zustand am schnellsten? Indem wir uns nach neuen Inhalten umsehen und uns der gewonnenen Erfahrungen bedienen. Wenden wir uns zu den Möglichkeiten und Aufgaben. – Warum wird nicht die Anregung lebhaft aufgegriffen, die Rudolf von Laban und Vilma Mönckeberg bereits 1923 gaben, als sie den „Gefesselten Prometheus" des Äschylos mit Bewegungs- und Sprechchören aufführten? Wir gewinnen eine klarere Anschauung von irgendwelchen Ideen und haben einen größeren Nachhall in uns, wenn wir Dinge von mehreren Seiten beleuchtet sehen. Warum vereinigen sich nicht Berufstänzerkollektive mit Sprechern und Orchestern und arbeiten gemeinsame Programme aus?

Es brauchen keine Konglomerate aus vielerlei Mitteln zu entstehen – dafür wird das Stilgefühl sorgen. Die Schaffenden sollten sich darum an die drei Hauptgattungen halten, – Bewegungschor – Tanzdrama – Pantomime. Es lassen sich dafür drei Beispiele aufstellen, an denen wir zugleich die Eigenart und die zukünftigen Aufgaben der einzelnen Gattung ablesen können.

Das erste könnte etwa die Musik zu den „Geschöpfen des Prometheus" von Beethoven sein. Diese Musik wäre auszutanzen ohne jede Einmengung literarischer Leitideen. Ein klares, großangelegtes Formenwerk, getanzt im Sinne des alten Balletts, aber mit den Freiheiten des modernen Ausdrucksvermögens. Der scheinbar hier fehlende programmatische Inhalt braucht nicht vermißt zu werden. In solchen Bewegungschorwerken lebt das, was auf keine andere Weise aussprechbar ist: die Achtung vor dem Formempfinden, die Impulse zu einem großen, alles Menschliche umfassenden Eros. Es versteht sich, daß nur qualitativ sehr hochstehende Orchesterwerke verwendet werden, die tanzbar sein müssen.

Das dritte Beispiel, um erst die beiden Gegenpole zu haben, das Beispiel für die Pantomime, seien die „Bilder aus einer Ausstellung" von Moussorgsky, die ja geradezu zur gebärdenhaften Darstellung herausfordern. Die Pantomime muß, genau wie es um 1874 die obengenannte Musik tat, ihre Stoffe aus der aktuellen Gegenwart holen. Sie ist daher viel kurzfristiger anzulegen. Sie soll sich der Satire bedienen und gewisse Sitten kritisieren, die sich zwar nicht so schnell wie die politischen Tagesereignisse wandeln, die aber, ehe sie vergehen, eine längere Zeit existieren, lange genug, um sie zum Objekt einer kulturpolitischen Satire machen zu müssen. Hierher gehört alles Schrullenhafte, das sich im öffentlichen Leben abspielt, sei es in der Familie oder auf der Straße. Die groteske Darstellung ist vorherrschend. Gleichzeitig können kleine ernsthaft gemeinte soziologische Querschnitte aus anderen Ländern gegeben werden. Das alles geschieht unter Mitwirkung von Sprache, Musik und einfachster szenischer Andeutung. Voraussetzung ist natürlich, daß nur eine oder zwei solcher Pantomimen im Tanztheater einem Abendprogramm eingefügt werden.

Suchen wir nun das Beispiel, das in der Mitte zwischen der absoluten Formenwelt Beethovens und der naturalistisch programmatisierten Beschreibung Moussorgskys steht, so müssen wir uns nach einem Typ umsehen, der beides umfaßt: die konzertierende Musik und solche, die der tänzerischen Ausdeutung dient. Das ist Strawinskys 1918 entstandene „Geschichte vom Soldaten", – gelesen, gespielt, getanzt, wie es in der

Partitur heißt. Das Grundprinzip dieses Werkes, einen symbolistischen Vorgang durch verschiedene Darstellungsmittel abwechselnd auszuführen, läßt sich auch auf größere Werke übertragen. Der Tanz soll hierbei keine pantomimische Rolle übernehmen, weil dafür ja die Schauspieler und Sprecher vorhanden sind. Der Tanz setzt dann nur an den Stellen ein, wo der Inhalt auf andere Weise nicht so überzeugend ausgedrückt werden kann.

Inhalt solcher Tanzdramen mit Sprechchören und Musik sind jene Hindernisse, die einer besseren Vergesellschaftung der Menschheit entgegenstehen. Es müssen dabei die konkreten Stoffe wiederum aus der Gegenwart geholt werden, aus den Schmerzenslauten, die von allen Enden der Welt zu uns hertönen.

Die Einrichtung eines periodisch spielenden Tänzerkollektivs erfordert außer einem Dramaturgen, der das aktuelle Rohmaterial heranholt, den Licht- und Bühnenbildner, sowie Komponisten, Musiker und einen zur Verfügung stehenden Sprechchor. Welchen Anteil in solchen Werken der Tanz und die anderen Darstellungsmittel haben müssen, kann natürlich nur jeweils bestimmt werden.

Der wahre Kampf des Künstlers hat noch immer jedweder Reaktion gegolten. Er hat auch heute der Reaktion zu gelten, einerlei, ob sie sich nun austobt in Sensationen, die oberflächlich machen, oder in Atavismen eines Spießertums, die den Menschen abwürgen, ersticken.

Es gilt unter diesen Umständen die Form zu finden, in der Kunst intensiv wirksam sein kann. Es gilt, aus der Notwendigkeit das Ziel abzulesen. Denn erst damit erfüllt die Kunst ihren soziologischen Sinn: daß sie die zu Fesseln gewordenen alten Institutionen des menschlichen Lebens abstreifen und die Institutionen zu sinnvolleren wandeln hilft!

Zum Problem der tänzerischen Gebrauchsmusik

Herbert Trantow

Man kann im Rahmen der tänzerischen Musiken zwei Grundtypen herauskristallisieren: pantomimisch oder tänzerisch frei auszudeutende Musik.

Die heutige Tanzpraxis ist leider einseitig so festgelegt, daß die Theatertänzer fast nur pantomimisch arbeiten, während der freie Tänzer auf die Hilfe von Handlungsablauf und Requisit meistens verzichtet. Vom Tänzer aus betrachtet, ist es ein grundsätzlicher Unterschied, zu einer festgelegten Musik eine vorgeschriebene Handlung ausdeuten zu müssen oder ein freies Spiel tänzerischer Bewegungslinien dazu zu komponieren. Es gibt zahlreiche, auch musikalisch wertvolle Pantomimen und Tanzspiele, aber kaum eine Tanzmusik großen Formats, die nur zu dem Zwecke komponiert wurde, tänzerisch frei ausgedeutet zu werden. Der Tänzer hilft sich gewöhnlich, indem er sich eine Musik für den augenblicklichen Gebrauch komponieren läßt oder indem er aus vorhandener Musik sich eine Tanzbegleitung zusammenstellt (was meistens auf eine üble Verballhornung hinausläuft) oder Geräuschmusik wählt. Die Klagen über Wertlosigkeit und Abgebrauchtsein der meisten von Tänzern benützten Musik verkennen entweder das

Wesentliche tänzerischer Gebrauchsmusik oder gehen an der Tatsache vorbei, daß es eine solche in ausreichender Menge eben nicht gibt. Das Bedürfnis darnach ist unleugbar vorhanden — da sich diese Fragen dem immer noch aktuellen Thema der Gebrauchsmusik anschließen, ist eine Untersuchung über die Forderungen, die an eine solche tänzerische Gebrauchsmusik zu stellen sind, nicht ganz unwichtig.

Die neue tänzerische Theorie kennt, der musikalischen analog, die Bewegungs- und Spannungskomponenten Rhythmus, (Raum-)Melodie und (Raum-)Akkord (Ballung). Der Begriff des tänzerischen Rhythmus ist klar — über den Begriff der tänzerischen Melodie sei hier so viel gesagt, daß sie sich aus einem bewegungs- oder stellungsmäßigen Urmotiv in den drei Raumdimensionen nach gleichen schöpferischen Gesichtspunkten aufbaut, wie die musikalische — dem Begriff des Zusammenklangs mehrerer Töne entspricht die räumliche Wirkung einer Tanzgruppe.

Das Verhältnis der tänzerischen zur musikalischen Bewegung wird durch zwei Grenzfälle charakterisiert:

Erstens: tänzerische und musikalische Linie stimmen in rhythmischer und melodischer Hinsicht vollkommen überein,

Zweitens: der Tänzer kontrapunktiert zur musikalischen Linie eine rhythmisch und melodisch vollkommen freie tänzerische Linie dazu.

In der schöpferischen tänzerischen Komposition gehen diese beiden Fälle ständig ineinander über – wichtig ist, daß sie sowohl vom Tänzer als auch vom Musiker in ihren Konsequenzen klar erkannt werden. (Arbeiten der Tanztheorie-Klasse der Palucca-Schule, Dresden, haben die eindeutige Darstellbarkeit erwiesen). Der erste Fall stellt die tänzerisch und musikalisch genau vorgezeichnete p a n t o m i m i s c h e Bewegung dar – die Musik charakterisiert eindeutig Linie und Rhythmus und der Tänzer wird, wenn er nicht in Widerspruch zum Vorwurf geraten will, ihnen genau folgen müssen. Dieser erste Fall kann auch im Rahmen eines absoluten Tanzes erscheinen, doch ist festzustellen, daß gerade die Bedeutung und Schönheit des freien Tanzwerkes im schöpferischen Widerspiel der tänzerischen zur musikalischen Linie beruht. (Das geht so weit, daß ein konsequentes „Nachzeichnen" der musikalischen Linie durch den Tänzer unweigerlich zur Lächerlichkeit führt).

Im zweiten Fall verhält sich die tänzerische Bewegung zur musikalischen wie ein tänzerischer Kontrapunkt zum musikalischen cantus firmus. Die Aufgabe der tänzerischen Gebrauchsmusik entspricht also der eines musikalischen cantus firmus – sie muß daher die Charakteristik eines solchen: äußerste Konzentration und Klarheit ihrer Komponenten Melodik, Rhythmik und Harmonik besitzen.

Sie muß auch die andere Eigenschaft des cantus firmus haben: sie darf noch nicht so in sich abgeschlossen sein, daß nicht die Möglichkeit bestünde einen (hier nicht musikalischen, sondern tänzerischen) Kontrapunkt dazu zu arbeiten. Die ideale tänzerische Musik „verlangt" geradezu nach einer solchen Ergänzung. So erscheint als Hauptaufgabe einer für tänzerische Zwecke geschriebenen Musik, dem Tänzer die Möglichkeit des spontanen Bewegungseinfalls zu geben. Der Tänzer kann mit einer Musik, die sich egozentrisch in einen nur musikalischen Gedankenkreis einspinnt, nichts anfangen. Letzten Endes will der Tänzer auf ein Publikum wirken – es ist eine unbillige Forderung, zu

verlangen, daß dieses gleichzeitig die schwierige Problematik einer Musik an sich **und** die Problematik des tänzerischen Verhältnisses zu ihr aufnehmen soll.

Es ist kein Zufall, daß gerade die begabtesten Tänzer mit der neuen deutschen Musik so wenig anfangen können: die schwere Problematik belastet – die oft zur Grimasse verzerrte Lustigkeit stößt ab. Es ist kein Zufall, daß sie immer wieder zu Strawinsky greifen: er hat in seinen tänzerischen Kompositionen eine Haltung, die dem Tänzer gibt, was des Tänzers ist, ohne ihren musikalischen Eigenwert zu verlieren. Der nationale Einschlag anderer Komponisten, der Spanier de Falla, Granados, Albeniz, des Ungarn Bartók, des Russen Prokofieff, die kultivierte grazile Geistigkeit mancher jungen Franzosen läßt diese Komponisten eine Musik schreiben, die temperamentvoll ist, ohne roh zu sein, elementar rhythmisch; die sich melodisch gibt, ohne in Primitivität zu verfallen. Es ist bedauerlich, daß die junge deutsche Musikergeneration den Aufgaben einer tänzerischen Gebrauchsmusik fast vollkommen passiv gegenübersteht, denn das Problem geht über den rein tänzerischen Gesichtskreis hinaus und schließt sich der Idee an, Musiken zu schreiben, die die Brücke zu Publikum und Verbraucher schlagen.

Der Fall Laban

Alfred Schlee

Wenn wir heute etwas betreten auf die Entwicklung der Tanzkunst in den letzten Jahren zurückschauen, stehen wir vor einer Gewissensfrage. Was ist mit dem „neuen", auch „deutschen", auch „mitteleuropäischen" Tanz geschehen, der um 1920 so zukunftsfroh sich über Podien und Theaterbühnen ausbreitete? Die Welle der Begeisterung ist abgeflaut. Eine Neuorientierung setzte ein. Die großen Namen existieren isoliert weiter. Aber der überragende Teil der Tänzerschaft ist von ihnen abgerückt.

Man könnte sich vielleicht versucht fühlen, in diesem Rückfluten eine analoge Erscheinung zu der ausgebreiteten musikalischen Reaktion unserer Tage zu erblicken. Das wäre jedoch ein Fehlschluß.

Der neue Tanz ist eine Erscheinung des Expressionismus. Es war naheliegend, daß eine auf Unmittelbarkeit basierende Kunstrichtung im Tanz das geeignetste Ausdrucksmittel fand. Schaffen im Trance, Apotheose der Improvisation: welches künstlerische Material ist geeigneter dafür als der menschliche Körper? Und hier liegt die Ursache für all die Mißverständnisse, die sich um den neuen Tanz seit dem Augenblick scharen, in dem der Expressionismus nicht mehr die Kunstform der Gegenwart ist.

Es würde zu weit führen, auf all die Verwechslungen, Verwischungen der Grenzen und Irrtümer einzugehen, die sich im Tanz umso verwirrender auswirken konnten, als es allen Beteiligten an einem einheitlichen Maßstab fehlt. Man sucht nun nach einem Sündenbock, der für alle verantwortlich zu machen ist. Und da ist es am naheliegendsten, sich an den Begründer der Tanzreformen selbst zu halten: Rudolf von Laban.

Laban ist heute Ballettmeister der Berliner Staatsoper, als solcher nahezu gar nicht, und dann zumeist mangelhaft, hervorgetreten. Man hatte von ihm irgendeine revolutionäre Tat erwartet. Daß man sie erwartet hat, ist immerhin schon erstaunlich. Denn wir sind in unseren optischen Ansprüchen bei den musikalischen Staatstheatern sehr bescheiden geworden. Daß Laban als Ballettmeister der Berliner Staatsoper nichts ge-

leistet hat, ist ein Vorwurf, der nicht allein ihn trifft, sondern die Verhältnisse an den Operntheatern überhaupt.

Wenn man Laban gerecht beurteilen will, so muß man den Theoretiker und Praktiker gesondert betrachten. Laban hat, schon lange vor dem Krieg, den Anstoß zu einer neuen Tanzkultur gegeben. Er ging damals von lebensreformerischen Ideen aus, gründete Künstlergemeinschaften. Tanz war das verbindende Element, Religion, weniger Kunstwerk. Hier entstand die Idee der Laientanzchöre, die einen immensen Wert haben, solange sie Laienarbeit bleiben. Gegenstück zu den Gesangvereinen. Und hier beginnt das erste Mißverständnis, das später dem Kunsttanz zum Verhängnis werden sollte. Der Dilettant betritt die Bühne.

Aus Labans Kreis löst sich Mary Wigman, der Prophet und die einzige Vollendung des neuen Tanzes. Aber nun tritt die Scheidung ein. Während die späteren Schüler Labans (vor allem Kurt Jooss) sich zum Theater bekennen und die begabtesten Schüler Wigmans ebenfalls sich dem Theater zuwenden, bleibt eine Flut von Mittelmäßigkeit zurück, die sich an die Vorgabe der expressionistischen Periode klammert und sich in den Mysterien eines ekstatischen Individualismus verliert.

Ist Laban daran schuld? Insofern sicher, als er selbst kein Beispiel für die künstlerische Arbeit, sondern immer nur Anregungen gab, sie aber nie selbst zur endgültigen Ausführung brachte. Andererseits aber schuf er auch das Gegengewicht. Er hat in das Chaos Ordnung zu bringen versucht, er hat eine tänzerische Harmonielehre geschaffen. Er hat eine Tanzschrift konstruiert, die zur bewußtmachenden Analyse von Tanzwerken unerläßlich ist. Er hat damit unschätzbares Material den Tänzern gegeben, die es allerdings nicht auszunutzen verstehen.

Wir haben also in Laban einen Theoretiker, den wir bejahen müssen und einen Künstler, von dem wir eigentlich nichts Rechtes wissen. Denn alles, was Laban selbst herausgebracht hat, ist bruchstückhaft, alfresco Anlage, nie aber bis zum Ende durchgestaltet.

Diese Tatsache ist symptomatisch für unsere tänzerische Situation überhaupt. Es fehlen die großen Gestalter, die den Tanzstil unserer Epoche formen könnten. Im vorigen Heft habe ich über die Arbeit von Kurt Jooss und Dorothee Günther berichten können. Ansätze sind da vorhanden. Aber das genügt noch nicht, um die große Mehrheit der Tänzerschaft aus ihrem verträumten Expressionismus oder ihrer lächerlichen Ballettsucht herauszureißen. Wir haben in Deutschland bisher noch nie eine rechte Beziehung zum Tanz gehabt und immer vom Import gelebt. Die Träger unserer bürgerlichen Kultur haben kein Bedürfnis nach Ballett. Und die Begeisterungswelle für den expressionistischen (neuen) Tanz galt nicht dem Tanz, sondern dem Grüblerischen und Mystischen, das sich dahinter zu verbergen schien.

Es ist nun die Frage, ob die Impulse, die der Tanz in letzter Zeit von seiten des aktuellen Theaters und einer gymnastisch-sportlich fundierten Jugend erhalten hat, ausreichen, um die Loslösung vom Ballett und expressionistischen Tanz endgültig zu vollziehen. Es ist auch die Frage, an welches Publikum dieser erst in der Entstehung befindliche Tanz sich wenden wird. Vielleicht werden wir ihn in anderen sozialen Schichten, in denen sich eine neue künstlerische Kultur vorbereitet, finden.

Sicher ist aber, daß diese Entwicklung sich dann am ehesten im Sinne Labans vollziehen kann, wenn sie sich möglichst weit von Labans derzeitiger Arbeit entfernt hält.

Musik und Kultur

Am 27. November vollendet Leo Kestenberg sein 50. Lebensjahr. Dieser Tag fällt in eine Zeit, in welcher der Reformator der öffentlichen Musikpflege Preußens die Basis für seine Arbeit verliert: Kestenberg ist das Opfer des kulturell nicht zu verantwortenden Abbaus der Kunstabteilung im preußischen Ministerium geworden. Sein Werk und seine Ideen, zu denen die beiden folgenden Aufsätze Stellung nehmen, sind aus der Geschichte des deutschen Musiklebens nicht mehr wegzudenken.

Kulturpolitik in der Gegenwart

Eberhard Preußner

Kulturpolitik, im eigentlichen Sinne des Wortes, wird in Deutschland gepflegt, seit die gesellschaftliche Auflockerung und die geistige Aufklärung die Kultur als einen Teil der Volkserhebung und der Volksbildung beanspruchen. Der Begriff Kulturpolitik ist vieldeutig. Unter ihn fallen ethische, religiöse, nationale, soziale, auch biologisch-hygienische Anwendungsarten. Diese Vieldeutigkeit erklärt zugleich die Beliebtheit, deren sich der Begriff erfreut, denn mit ihm läßt sich je nach Belieben operieren zugunsten einer einseitigen Inanspruchnahme eines Teils, der aus taktischen, nicht aus faktischen Gründen aus dem Ganzen herausgehoben werden soll. Kulturpolitik, das ist die unbekannte Größe, die überall da eingesetzt werden kann, wo Greifbares fehlt.

Trotzdem, einen klaren, eindeutigen Standpunkt zu gewinnen, ist die Aufgabe in jedem Augenblick, im gegenwärtigen vielsinnigen zumal, auch noch im künftigen etwa unsinnigen. Das gilt auch für alle kulturellen Fragen. Unsere Fragen drehen sich um die Musik, unsere ganze kulturelle Einstellung geht von der Musik als Zentralpunkt aus, deshalb sei hier nur von der Musikkultur die Rede.

Es hat Zeiten gegeben, in denen man Musik als unwichtigere Unterabteilung im Reich der Künste, in denen man Musik als unwesentlich für die Kulturlage des Volkes angesehen hat. Diese Tatsache der zeitweisen Unterschätzung der Musik wird von niemandem bestritten. Gerade um diesem Zustand abzuhelfen, waren in der Nachkriegszeit Kräfte von Gruppen und einzelnen am Werk, die diese Aschenbrödelrolle der Musik beseitigen wollten, indem sie auf die zentrale, totale Bedeutung der Musik im Leben des Volkes hinwiesen, und für eine ihr entsprechende Wertschätzung hinarbeiteten. Jener bequeme Standpunkt, Musik nur als Luxus, als Genußobjekt besonders bevorzugter Schichten anzusehen, wurde von ihnen mit dem Einsatz aller Kräfte bekämpft: für sie gehörte und gehört Musik zum realen Leben aller Menschen, für sie war und ist Musik lebensnotwendig. Aus dieser allgemeinen Einstellung heraus und nach diesem Plan wurde eine Musikorganisation in den Nachkriegsjahren aufgebaut. Mitten in der Arbeit an diesem musikalischen Kulturprogramm taucht gegenwärtig eine hemmende und kulturstörende Gefahr auf: nämlich die Gefahr, daß Musik wieder Nebensache wird, daß Musik wieder gänzlich aus dem öffentlichen und politischen Leben der Gesellschaft verbannt wird, daß Musik wieder zurücksinkt in die Sphäre des gänzlich und für alle unverbindlichen Privaten. Alle heutigen Abbaumaßnahmen im Musikgebiet gehen von dieser Grundein-

stellung aus, Musik sei Privatsache, schöner Schmuck, Luxus für Wohlstandszeiten, aber nicht Notwendigkeit in Notzeiten. So dumm diese bloße Gedankenkonstruktion ist, so gefährlich ist sie. Kulturpolitisch gesehen ist die Musik in Gefahr, ins Hintertreffen zu geraten, in das Zwielicht des Irrealen, des Nichtfaßbaren. Nun heißt es wieder: Musik ein Traum, aber kein Leben, Musik eine Gnade, ein Geschenk, kein Naturrecht.

Lenken wir den Blick auf die Musikkultur in sich, so kann sie ähnlich geschildert werden, wie es bei der Entwicklung ihrer Stellung im Kulturganzen geschah; denn sie befindet sich, nur als Musik genommen, in der gleichen unsicheren Lage. Ein aufbauender Weg war vorbereitet. Auch hier hatten Gruppen und einzelne Führer eine vorausschauende Erkenntnis gewonnen, sie bemerkten, daß der schmale Grat, den Oper- und Konzertwesen etwa um die Jahrhundertwende darstellten, gefährlich sei. Von ihm bot sich zwar für den das Bergsteigen Gewohnten ein schöner Rundblick auf die vielen Provinzen im musikalischen Lande, aber ob das darunter liegende Ackerland Kulturland oder Öde sei, konnte der oben Befindliche nicht unterscheiden. Aus der Erkenntnis, daß erst das Fundament gesichert sein müsse, daß Kulturarbeit im wahrsten Sinne des Wortes geleistet werden müsse, leitet sich die musikalische Volksbildung und die Musikerziehung der letzten Jahre her. Mitten in der Erschließung des neuen Kulturlandes erhebt sich gegenwärtig eine ernste Gefahr. Man leugnet die Möglichkeit des Kulturbaues, man tritt den Ideen des Liberalismus, selbst dem Humanismus entgegen, grenzt Klasse gegen Klasse ab, Bildungsschicht gegen Bildungsschicht, Bildungsgut gegen Bildungsgut, und die Möglichkeit einer alle Kräfte anspannenden und frei machenden sozialen Musikpflege wird rundweg bestritten.

Damit bestreitet man aber auch die Möglichkeit eines planvollen Kulturprogramms überhaupt. Und darin besteht die große Gefahr des Augenblicks, daß beide Gefahrenmomente, die hier skizziert wurden, gleichzeitig und noch verstärkt durch wirtschaftliche Momente wirken und die Kulturlage aufs äußerste gefährden. Überlassen wir die Musikpflege wieder der privaten Sphäre, geben wir zugunsten einer Ideologie der natürlichen Grenzen (versteht sich: Grenzen immer nur für die wirtschaftlich und machtpolitisch Schwächeren), die soziale Gerechtigkeit in der Musikpflege auf, so verwischen wir im Kern den ganzen begonnenen Kulturbau.

Staat und Städte beginnen, sich heute in katastrophaler Weise ihrer kulturellen, insbesondere der musikkulturellen Pflichten zu entledigen. Verlieren nun gar die Musiker selbst den klaren Standpunkt, der allein eine aufbauende Kulturpolitik gewährleistet, aus den Augen, so werden Beschwörungsformeln wie: Rückbesinnen auf die mystischen Urkräfte, Schöpfen aus den nationalen Quellen nichts mehr nützen. Denn die Quellen werden dann versiegt sein. Der nationale Boden, das ist das selbstverständlich Gegebene, eben der Boden; da, wo und wie man beginnt ihn zu bearbeiten, beginnt erst die Kulturarbeit. Und da helfen nicht Beschwörungen, sondern nur Erkenntnisse und Taten.

Die angestellte Betrachtung ist keine polemische, sondern eine gegenwärtige. Sie richtet sich auch nicht einmal gegen die, welche lieber rückwärts als vorwärts schauen, weil man zurück mehr sieht als voraus ahnt. Aber wenn wir in der Musikkultur schon rückwärts blicken, dann auf die rechten Vorbilder, auf die zwei großen Linien in der deutschen Kulturgeschichte, die die große Entwicklung enscheidend bestimmt haben und die trotz der verschiedenen Ideenwelten sich doch nahekommen, auf die Linie

Pestalozzi und die Linie Goethe, auf die soziale und die humane, die sozialpädagogische und die total-künstlerische. Diese beiden großen Kraftzentren werden weder die Musikerziehung, noch die öffentliche Musikpflege, noch zutiefst das musikalische Schaffen je entbehren können. Aus diesen beiden Kraftzentren leitet sich all das Wertvolle her, das in der musikalischen Kulturarbeit der letzten Jahre von Gruppen und einzelnen geleistet worden ist.

Wo stehen wir in der Schulmusik?

Dietrich Stoverock

Wenn die folgenden Ausführungen sich in der Hauptsache an den Musikunterricht in der höheren Vollanstalt für Knaben wenden, so hat das seinen Grund darin, daß diese Schule durch den Stundenabbau der letzten Zeit ganz besonders hart betroffen wurde. Das ist um so bedauerlicher, als die höhere Lehranstalt dazu bestimmt ist, den akademischen Nachwuchs zu liefern, also Persönlichkeiten heranzubilden, die im späteren Leben auf die Gestaltung der Schule oft einen nicht unwesentlichen Einfluß ausüben und, wenn sie die neue Musikerziehung nicht am eigenen Leibe erfahren haben, in den allerwenigsten Fällen in der Lage sein werden, die Bedeutung des Musikunterrichts in der Schule voll zu würdigen. Der traurigste Umstand ist der, daß aus Anlaß der Schulmusikreform vom Jahre 1924 sich tüchtige Musiker dem Schulmusikerberuf zuwandten und nun nach beendetem Studium infolge des Stundenabbaus sich um alle Hoffnung betrogen sehen. Wir sind in der Schulmusik in Preußen vielerorts auf den Stand von 1910 zurückgeworfen, als unser Fach noch „Gesangunterricht" hieß.

Wie stand es denn zu jener Zeit um die Musik in der Schule? In Sexta und Quinta wurde in zwei Wochenstunden auf den Chor vorbereitet, der Schüler also theoretisch und gesanglich so weit gebracht, daß er einigermaßen seine Stimme vom Blatt singen konnte. War es ihm in diesen beiden Unterklassen immerhin möglich, einen Schatz deutscher Volkslieder kennen zu lernen, so blieb seine musikalische Weiterbildung von Quarta bis Prima dem Zufall, infolge guter musikalischer Beanlagung dem Chor zugeteilt zu werden, ausgeliefert. (Außer Chor und Orchester gab es, von wenigen rühmlichen Ausnahmen abgesehen, keinen Musikunterricht auf Mittel- und Oberstufe.) Nicht nur der eigentlich „Unmusikalische" (um diesen sehr unbestimmten Begriff zu gebrauchen), sondern auch eine Reihe von Schülern, die immerhin richtig sangen, mußte vom Singen ausgeschlossen werden, da in den Chor notwendigerweise nur ein Teil der Schülerschaft aufgenommen werden konnte. Es steht mir nicht an, die Leistungen unserer Schulchöre vor dem Kriege herabzumindern; aber es darf nicht ungesagt bleiben, daß viele Anstalten in dem Chor in erster Linie ein willkommenes Mittel zur Ausgestaltung ihrer Schulfeiern sahen. Zur systematischen Musikerziehung der Chormitglieder war weder Zeit noch Gelegenheit. Nur ein bescheidener Teil der Chorliteratur konnte erarbeitet werden; der größte Schatz unseres musikalischen Kulturgutes, wie Oper, Symphonie, Oratorium usw., mußte den Schülern verschlossen bleiben, da nicht die Möglichkeit einer praktischen Übung vorhanden war. Auch die Übungen der Orchestervereine an

manchen Schulen konnten nicht als eine in die Tiefe gehende Musikerziehung angesprochen werden.

Ich muß mir im knappen Rahmen dieser Arbeit versagen, auf die Bedeutung der Richtlinien vom Jahre 1925, die die Musikpflege der höheren Schule grundlegend reformierten und dem Fach die Bezeichnung „Musikunterricht" gaben, im einzelnen einzugehen. Es soll nur das eine, m. E. aber auch das wesentlichste Moment herausgegriffen werden: die musikalische Unterweisung auf Mittel- und Oberstufe ist nicht mehr ein Privileg für einige Chor- und Orchesterschüler, sondern an der Musik nehmen alle teil, sie wird außer in Chor und Orchester auf allen Stufen im Klassenunterricht gepflegt. Eingebaut in den Gesamtlehrplan der höheren Schule unter Berücksichtigung der Querverbindung zu andern Fächern, gibt der Musikunterricht in systematischem Aufbau allen Schülern einen Einblick in die großen Epochen der Musikgeschichte, macht sie vertraut mit den wichtigsten Werken der Tondichter und läßt sie teilnehmen an der Fülle folkloristischen Kunstschaffens. Wie wichtig eine solche Musikerziehung für die Persönlichkeitsbildung eines jeden Schülers ist, kann hier nicht näher ausgeführt werden.

Nach wie vor steht das Singen im Mittelpunkt der Musikstunde. Im Klassenunterricht werden, wenn irgend möglich, alle Schüler zum Singen herangezogen. Der Prozentsatz an „Nichtsängern" ist kleiner, als man vielfach annimmt. Durch fleißiges Mitmusizieren ist aus manchem „Brummer" der Unterstufe schon ein tüchtiger Sänger auf der Oberstufe geworden. Soweit es nicht möglich ist, schwierigere Gesangswerke, etwa Sololieder, mit allen Schülern zu erarbeiten, singen besonders Befähigte den übrigen Klassenkameraden die betreffenden Stücke vor. Mit Chormusik, die in der Klasse nicht geübt werden kann, macht der Schulchor bekannt, der in regelmäßig zu veranstaltenden Schulkonzerten typische Beispiele aus der Entwicklung der Chormusik geben kann. Erst wenn die Möglichkeit eigenen Musizierens erschöpft ist, tritt die Schallplatte als Anschauungsmittel in ihre Rechte.

Instrumentalwerke musizieren die Jungen ebenfalls selbst und führen sie zur Veranschaulichung vor. Auch hier werden Schallplatte und Radio erst dann angewandt, wenn die Werke nicht mehr selbst bereitgestellt werden können, oder wenn Musterleistungen gezeigt werden sollen. Gerade das Instrumentalspiel ist dazu angetan, die Freude an der Musik bei allen Schülern zu wecken. Jedes Instrument ist zunächst willkommen, und seien es auf der Unterstufe auch Zieh- und Mundharmonika oder die Zither. Mit allen möglichen Instrumenten rücken die Sextaner an, und es wäre völlig verkehrt, ihnen von vornherein zu sagen: dein Instrument ist minderwertig, darauf darfst du nicht spielen. Man lasse sie zunächst ruhig mittun, sie werden sich nach und nach schon „edleren" Instrumenten zuwenden. Man wird vielfach die Beobachtung machen, daß gesanglich weniger begabte Schüler vorzügliche Spieler sind. Ihr instrumentales Mitwirken in der Unterrichtsstunde ist eine willkommene Bereicherung des gesanglichen Musizierens. „Brummer" sind oft erstaunliche Rhythmiker und improvisieren auf Trommel, Triangel und Pauke mit Feuereifer eine Begleitstimme zum Gesang der Mitschüler. Jungen der Unterstufe basteln sich gern ihre Instrumente selbst: sie schnitzen Flöten, bauen aus Bambus Xylophone und lassen aus einem ausgehöhlten Baumstumpf eine Pauke entstehen. Sie lieben ihre selbst angefertigten, wenn auch primitiven Instrumente, ihr Improvisieren auf diesen löst in ihnen wie mit Zauberhand verborgene

Kräfte und macht aus ihnen fanatische Jünger der Muse. Das Hineinbauen des Liedes in szenische Spiele gibt auch dem „Brummer" durch eingefügte Sprech- oder stumme Rollen Gelegenheit, ein vollwertiges Mitglied der musizierenden Klassengemeinschaft zu sein.

Auf der Oberstufe ist den „Nichtsängern" und „Nichtspielern" durch Vorträge biographischer oder kulturgeschichtlicher Art mannigfache Gelegenheit zur Betätigung gegeben. Wie intensiv sich diese, oft sehr musikinteressierten Schüler mit der Materie befassen, möge folgendes Beispiel demonstrieren: eine der besten Abiturienten-Jahresarbeiten an meiner Anstalt wurde von einem „Nichtsänger" über Wagners „Tristan und Isolde" geliefert. Die Arbeit, die als Prüfungsaufsatz im Deutschen gewertet wurde, zeigt zugleich, wie eine fruchtbare Verbindung zwischen Musik- und Deutschunterricht sich ermöglichen läßt.

Unter den „Unmusikalischen" befinden sich hin und wieder tüchtige Techniker, die bei Aufführungen durch bühnentechnische Arbeiten ihre Kraft in den Dienst der gemeinsamen Sache stellen können. Von allen Opern, die ich in meinem Unterricht behandelte, fertigten die weniger musikalisch Aktiven Bühnenmodelle und Szenenbilder an, die die Klassenarbeit in anschaulichster Weise unterstützten. Diese Modelle, in raffiniertester Art mit Beleuchtungseffekten ausgestattet, würden sicher manchen Opernregisseur in bezug auf einfachste Szenenlösung in Erstaunen setzen. Mit Photoapparaten durchzogen die Schüler Berlin und entdeckten es als Musikstadt, indem sie Geburts- und Sterbehäuser von Komponisten, Musikinstitute, Konzertsäle usw. photographierten. Das alles ist keineswegs eine belanglose oder oberflächliche Angelegenheit, sondern ein wertvoller Beitrag zu den Kapiteln „Werkunterricht" und „Heimatgeschichte". Daß es sich hierbei um keine Utopien handelt, zeigen die Ergebnisse einer längeren praktischen Arbeit in dieser Art.

Leider droht durch den Stundenabbau vom Herbst vorigen Jahres das ganze Reformwerk zerschlagen zu werden. Standen bisher der Musikpflege in den Klassen Quarta bis Oberprima (also in sieben Klassen) insgesamt nur vier Wochenstunden zur Verfügung (einschließlich Chor und Orchester), so wurde durch die Abbauverordnung diese, auch behördlicherseits als zu gering bezeichnete Stundenzahl noch um eine Stunde gekürzt. Man wird fragen: waren denn bei vier Stunden die oben geschilderten Ergebnisse möglich? Sicherlich nicht! Sie wurden dadurch möglich gemacht, daß die Städte in kluger Einsicht vielfach dem Musikunterricht eine über die amtlichen Stundentafeln hinausgehende Stundenzahl zubilligten. Litten die staatlichen Anstalten bisher immer schon unter den ungenügenden Musikstunden (eine einigermaßen ersprießliche Arbeit wurde vielfach nur durch die Opferbereitschaft der Musiklehrer ermöglicht, die über ihre Pflichtstunden hinaus freiwillig Unterricht gaben), so war die letzte amtliche Stundenkürzung auch für viele Städte das Signal zum Abbau. Es soll nicht verschwiegen werden, daß die Stadt Berlin sich auch jetzt noch nicht zu diesem rigorosen Kulturabbau verstehen konnte. So viel steht fest: wird der Musikunterricht an den höheren Knabenschulen nach den amtlichen Stundentafeln erteilt, so sind die Richtlinien vom Jahre 1925 in wesentlichen Teilen gegenstandslos geworden. Tatsächlich haben Anstalten, die nur über die amtliche Stundenzahl verfügen, den Musikpflegeunterricht von Quarta bis Prima kassieren müssen. Daß ein solcher Abbau des Musikunterrichts auch durch die größte Not nicht gerechtfertigt ist, braucht wohl nicht besonders betont zu werden.

Ausschnitte

Opernkrise im Ausland

In der letzten Besprechung ausländischer Zeitschriften wurde hier (Melos, Heft 8/9) verzeichnet, daß sich ganz allmählich auch in den romanischen Ländern das Bewußtsein von der materiellen und ideellen Krise aller musikalischen Dinge zu regen beginnt, wenn man dort auch nach wie vor zum Optimismus neigt und nicht gewillt ist, in den auffälligen Symptomen etwas anderes als vorübergehende Erscheinungen zu erblicken. Inzwischen haben sich zwei weitere Stimmen zum Wort gemeldet, eine in Frankreich, eine in Italien, die beide die Situation des Opernbetriebes sehr kritisch beleuchten und beide sich der Einsicht nicht verschließen können, daß hier über die momentane mißliche Lage hinaus Fragen von prinzipieller Bedeutung gestellt sind. Aus den beiden Darlegungen soll ein Ausschnitt wiedergegeben werden.

Im „Ménestrel" (No. 38) berichtet P. B. unter dem Titel „Heilmittel für die Krise des Operntheaters" über die Arbeit der „Deutschen Musikbühne":

> „Um der Weltkrise des Operntheaters zu begegnen, hat man in Deutschland eine sehr glückliche Initiative ergriffen: Sänger, Tänzer und Orchestermusiker haben sich zusammengetan und die „Deutsche Musikbühne" gegründet, um dem Publikum Vorstellungen von hohem künstlerischem Niveau zu äußerst niedrigen Preisen zu bieten.
>
> Diese Gruppe verzichtet auf jede Mitwirkung von Stars. Jeder Sänger hat ohne Unterschied und in wechselndem Turnus die Funktion eines ersten Sängers und die des Choristen zu erfüllen. An der Einstudierung von zwei Opern hat man zwei volle Monate gearbeitet. Die Qualität der Künstler, die enge Verbundenheit des Ensembles, das 22 Sänger und 33 Instrumentalisten (von denen sich – wohlgemerkt! – keiner jemals vertreten lassen darf) umfaßt, haben der Musikbühne bereits starke Erfolge verschafft.
>
> Zum Unglück ist es wenig wahrscheinlich, daß ein solches Beispiel in Frankreich — wenigstens vorläufig – Gefolgschaft finden wird, da bei uns ein offenbar unheilbarer Individualismus herrscht."

Sehr aufschlußreich sind einige höchst skeptische Sätze aus einer Studie, die Guido Pannain unter der Überschrift „Was bedeutet die Krise der Oper?" in der Rassegna Musicale (Juli 1932) publiziert hat:

> „Es steht nunmehr fest, daß es in Italien, wie in allen Ländern der Welt, eine Krise des Operntheaters gibt. Eine Krise nach allen Regeln der Kunst, da sie sowohl die Produktion wie auch den Hörer betrifft. Aber es ist auch eine Krise des Geistes und der Grundsätze: alles, was zum lebendigen musikalischen Theater gehört, verliert sich heute in ein Chaos von Widersprüchen.
>
> Achtete man das Urteil des Publikums, so bliebe nichts übrig als die Theater zu schließen. Denn das Publikum besucht sie nicht, trägt auch gar kein Verlangen sie zu besuchen und zahlt nichts dafür, sie besuchen zu können. Hier bedarf es keiner entlegenen ästhetischen Begriffe, es genügen die elementaren Gesetze der Ökonomik. Will man ein Opernhaus mit eingeladenen Zuschauern füllen, so ist das sehr einfach; appelliert man jedoch an die Brieftasche des Publikums, so kann das Ergebnis nicht zweifelhaft sein: ein leeres Haus.
>
> Aber dem Unterfangen, der Diagnose des Publikums zu folgen und das Operntheater aufzugeben, stellen sich die höheren Gründe der Kunst entgegen. Nein, das musikalische Theater darf nicht untergehen! Wenn auch das Publikum, wenn die Masse bekundet, zu dieser Kunstform keine Beziehung mehr zu haben, so ist damit noch nicht gesagt, daß das gesellschaftliche Leben, daß der lebendige Geist ihrer beraubt werden dürfe. Das wäre ein Zeichen moralischen Rückschritts, eine Schande für die zeitgenössische Gesellschaft. Möge an die Stelle des zahlenden Publikums eine andere Geldquelle treten, mögen notfalls die Gesetze zur Hilfe gerufen werden, mag der Staat intervenieren – aber das Operntheater darf nicht sterben!

Der Ruf wurde erhört – das Operntheater wird nicht sterben. An die Stelle der privaten Initiative, an die Stelle des Impresario von einst tritt eine öffentliche Verwaltung, die im Namen der öffentlichen Interessen handelt und mit Mitteln arbeitet, die direkt dem Staatsschatz entnommen werden.

Die Musiker atmen auf und machen sich tausend Illusionen. Jetzt beginnt das goldene Zeitalter der Opernbühne. Das Publikum hat sich zurückgezogen und hat nichts mehr zu sagen. Der Traum so vieler hochgemuter Künstler wird sich jetzt verwirklichen. Die musikalische Bühne wird ein interesseloser, von allem materiellen Zwang befreiter Bezirk der Kunst werden, offen allen künstlerischen Versuchen, auch wenn sie keine Aussicht auf Erfolg bieten, wie es zur Zeit der frühen florentinischen Meister, wie es zur Zeit des Monteverdi des Orfeo und der Arianna, kurz wie es vor jenem Schicksalsjahr 1637 war, in welchem die Opernbühnen für das Publikum geöffnet wurden und die Sprachen sich zu verwirren begannen.

Aber – es ist nicht an dem. Die Operntheater werden nunmehr zwar, das ist wahr, nach den höheren Gesichtspunkten der Kunst und der Kultur geleitet; der Staat gibt die Mittel dazu her. Aber die Richtlinien werden noch immer gemäß der Mentalität des Impresario von einst formuliert. Nur: eines Impresario ohne Publikum. Früher äußerte das Publikum seine Meinung, und man hörte auf sie; es setzte seinen Geschmack, seine Forderungen durch: ein Publikum, das selbst die Geschichte der Oper im 18. und 19. Jahrhundert schrieb, ein Publikum, gegen das sich aufzulehnen nie jemand gewagt hätte. Heute existiert kein Publikum mehr, und folglich hat es auch nichts zu sagen. Was man heute in den Theatern antrifft, ist eine Minderheit, unlustig und unbeteiligt.

Dieses Publikum jedoch, das nicht mehr existiert, dieses Gespenst, dieses Publikum, das nicht mehr ins Theater geht, weil es nicht dafür bezahlen will, dieses Publikum, das mit seinem Fernbleiben erst die jetzige neue Organisation der Oper im Namen der Kunst und der Zivilisation hervorgerufen hat, dieses Publikum – eine unbekannte und problematische Größe — fährt dennoch fort, der heimliche Herrscher über den Geschmack und über die künstlerischen Richtlinien des Operntheaters zu sein . . .

Man muß sich entscheiden: entweder gibt es ein Publikum, und sein Geschmack bestimmt den Spielplan. Man geht auf seine Wünsche ein. Dann mögen die Theater das gefälligst aus ihren eigenen Mitteln bestreiten. Oder aber: das Publikum spielt keine Rolle mehr, dann möge man endlich aufhören, seinen Schatten bei jedem Aufziehen des Vorhangs anzurufen. Dann sollen die Millionenopfer, die für die Erhaltung der Oper aufgewendet werden, wenigstens rein künstlerischen Experimenten zugute kommen. Dann rede man aber auch nicht mehr von Erfolgen, von Beifall, von Hervorrufen, von all den Argumenten, die mehr mit dem Geschäft als mit der Ästhetik zu tun haben.

Die Wahrheit ist, daß man heute in Italien musikalisches Theater ohne Publikum und ohne Kunst machen will.“

Ausland

Französische Sinfonik der Gegenwart

A. Machabey

(Schluß)

3.

Erlauben die im August/September-Heft dargelegten generellen Erkenntnisse, die französische Produktion in ihrer Gesamtheit zu umschreiben, so besagen sie doch keineswegs, daß etwa in der Musik des heutigen Frankreich Gleichförmigkeit herrsche.

Aus drei Hauptströmungen scheint die französische Musik der Gegenwart gespeist zu werden.

Die erste umfaßt die elegante, feinsinnige, bisweilen spirituelle Musik, die gemeinhin für die echteste Frucht des französischen Geistes gilt.

Die zweite ist gekennzeichnet durch Kraft, Intensität, Lebensfülle, manchmal sogar durch Gewaltsamkeit, immer durch ihren Reichtum.

Die dritte und letzte fällt zusammen mit der akademischen Musik. Sie hat den Vorzug, daß sie immer wieder aus ihrem eigenen Staube ersteht, und die Eigenschaft,

unberührt vom Lauf der Zeiten stets in ihrer Mittelmäßigkeit zu verharren. Wir dürfen sie beiseite lassen.

Sind diese Grundrichtungen einmal festgelegt, so lassen sich die Werke desto leichter einordnen, die ihnen zugehören; weniger einfach ist das schon bei den Autoren, die nicht selten von einem Pol zum andern schwanken. Wobei auch die zahlreichen Zwischenstufen nicht übersehen werden dürfen, die sich zwischen den beiden Extremen einreihen lassen.

Viele moderne Komponisten, die sich von ihrem Temperament, ihrer Erziehung, ihrer Umgebung, vielleicht auch von manchen Vorurteilen leiten lassen, sehen an ihren Vorgängern nichts als deren artistische Eleganz und machen diese zum Mittelpunkt ihrer eigenen Schöpfungen. Debussy und Ravel haben alle beide, Debussy mit mehr Tiefgang, Ravel mit größerer Brillanz, die Bemühung um Finesse und technische Vollendung bis zum äußersten getrieben. Sie sind sozusagen die Paten einer Gruppe von Autoren mit demselben Ziel geworden, die sonst – die Wahrheit zu sagen – nichts anderes verbindet als der Umstand, daß sie im gleichen Zeitalter leben.

Das „Concerto für Violoncello und Bläser" von Jacques Ibert und zumal desselben „Divertissement" für Kammer-Orchester sind charakteristische Beispiele dieser leichten Kunst. Sie ist ungebunden, aber konzis und voller Klarheit, sie entfernt sich mehr und mehr von jeglicher Großartigkeit, um ganz im Geistigen, im Ironischen, in der Neigung zur Parodie aufzugehen. Aber weder sie, die Parodie, noch die Nachbildung volkstümlicher Motive, wie man sie etwa im Finale des Divertissement findet, tritt jeweils dem guten Geschmack zu nahe; immer ist die Grenze der Vornehmheit gewahrt, die in allen Werken Iberts vorherrscht. Hingegen sind diese genannten Qualitäten nur geeignet, eine Kunst wie die Iberts den Vorbildern der französischen Meister aus dem 18. Jahrhundert noch näher zu bringen und sie endgültig der Berlioz-Sphäre zu entziehen, in die der Komponist früher zu gehören schien, wenn man sich auf die Anlage und auf ein paar wilde Partiturseiten seiner „Zuchthausballade" oder auch auf den dritten Satz seiner „Escales" bezog.

Ganz anders geartet ist die Musik des Francis Poulenc; sie ist poetisch, oft träumerisch, bisweilen sogar melancholisch trotz des frischen, gesunden Windes, der in ihr weht. Im „Concert champêtre" für Cembalo und Orchester und deutlicher noch in der „Aubade" (Morgenständchen) für Klavier und 18 Instrumente ist der sinfonische Stil Poulencs festgelegt; dieses letzte Werk, das den Untertitel „Concerto choréographique" trägt, zeigt übrigens seine Musik auch von der pittoresken Seite. Die Instrumentation Poulencs ist nicht überladen: das Cembalo-Konzert streicht zwei von den vier Posaunen, eine von den drei Trompeten sowie die Baß-Klarinette und beschränkt die Streicher auf eine ganz bestimmte Anzahl. Aubade verzichtet auf die Posaunen, die Violinen, die Harfe und das Schlagzeug und behält nur eine Trompete, zwei Hörner und drei Pauken bei; die restlichen Instrumente sind paarweise besetzt.

In die gleiche Kategorie ist auch Georges Auric einzureihen, dessen sinfonisches Opus in der Hauptsache aus Balletten besteht, darunter die „Facheux"; dies Ballett, in der Schreibart durchsichtig und beweglich, scheint uns mit seinen gelegentlichen harmonischen Härten den Stil seines Autors genau wiederzugeben. Weiter gehört in diese Gruppe Rivier, der erst kürzlich mit seiner „Pastorale" und einer „Ouverture par une

opérette imaginaire" bekannt geworden ist und eben „Fünf Sätze" für kleines Orchester vorgelegt hat, worin unter den brillanten Formulierungen dieser mit geschickter Hand hingezeichneten Skizzen eine humoristische Ader unverkennbar ist; ferner Roger-Ducasse, ein beachtlicher Handwerker der schönen Harmonien und der gesuchten Klänge.

Unbedingt muß als Anhang dieser Gruppe noch das sehr eigenartige Werk von Georges Migot genannt werden, der Maler, Schriftsteller und Musiker zugleich ist. Migot ist auf der Suche, die Wesensgesetze unserer nationalen Kunst wiederzufinden; er hat sich eine Ästhetik zurechtgelegt, die ihn nebenbei zu einer klugen Bescheidung in der Wahl der instrumentalen Mittel geführt hat. Wenn seine Sinfonie „Les Agrestides" (1920) noch das volle Orchester verwendete, so begnügen sich seine neueren Partituren wie etwa die „Suite en Concert" mit zwei Posaunen, zwei Trompeten und manchmal auch mit zwei Hörnern. Migots bereits bedeutende Produktion ist eine der seltsamsten innerhalb der heutigen Schulen, aber die Abwesenheit jeglicher Ähnlichkeit zwischen seiner Schreibweise und dem gewohnten Zeitstil hat diesen Autor ein wenig isoliert, der jetzt indessen immer häufiger auf den Programmen der großen Konzerte erscheint.

Noch viele andere Werke sind von der geschilderten Sehnsucht nach Eleganz inspiriert: so einst Roussels „Festin de l'Araignée" oder, in unserer Zeit, der „Parc Monceau" von Ferroud, vielleicht auch die „Tristesse de Pan" von Fl. Schmitt. Aber dieser durch und durch verfeinerte Stil hat für Komponisten, denen er nicht von Natur gegegeben ist, auch seine Gefahr, nämlich die Gefahr der Geziertheit und sogar der Künstelei, welcher beispielshalber M. Ingelbrecht in seiner jüngst erschienenen „Sinfonia breve" nicht entronnen ist.

Der Reihe dieser Komponisten wäre noch Sauguet mit seiner vereinfachenden Schreibart (mindestens in dem Ballett „La Chatte") anzufügen, und wohl auch einige jüngere Autoren, die sich bisher nur mit ihren ersten Versuchen vorgestellt haben – Messiaen, Castan, Hugon.

Bemerkenswert ist, daß der „Pelléas" und der „46. Psalm" (Schmitt) fast zur gleichen Zeit entstanden sind; dadurch wird das zeitliche Nebeneinander der beiden Strömungen innerhalb der französischen Musik belegt. Wenn Debussys ganzes Sinnen auf höchste Verfeinerung und auf die Erregungen der inneren Welt gerichtet ist, so hat Florent Schmitt (der Autor des 46. Psalms) das große, unschätzbare Verdienst, die Musik Frankreichs am Abgrund der preziösen Verspieltheit, der Unbedeutung zurückgehalten zu haben, in dem sie untergehen konnte. Fl. Schmitt hat unserer Musik ihre mächtige Großartigkeit wiedergegeben, die ihrer selbst gewiß ist und auch noch in der letzten Exaltation die Herrschaft über ihre Gesten bewahrt. Übrigens verhalten sich die beiden Gruppen nicht radikal gegensätzlich, und mindestens haben sie diese beiden Punkte gemein: die Bemühung um Vollendung im Satz und im Aufbau; das pittoreske, deskriptive oder emotionelle Moment in jeder Komposition. „Salomé" steht, was Sorgfalt, Gewähltheit und Gleichgewicht betrifft, in nichts zurück hinter „Daphnis et Chloé" oder „La Mer". Es ist nicht wahr, daß etwa die Musiker, deren Ideal ich als „machtvolle Größe" zu umreißen suchte, eine Schule der Brutalität bildeten, eine Schule des Ungefähr, des sinnlosen Lärmens und der falschen Großartigkeit. Vielmehr ruht ihre Kraft auf einer sehr soliden Grundlage, und es ist ihr einzigartiger Vorzug, daß sie noch in der Ekstase der Begeisterung ihre hellsichtige Klarheit behalten.

Diese pompöse und auftrumpfende Kunst, wie sie sich etwa in den Riesendimensionen der erwähnten „Salomé“ oder auch in den beiden anderen Fresken „Antoine et Cléopâtre“ und „Salambo“ dokumentiert, diese Kunst hat allerhand Widerstand erregt, und vielleicht ist ihre Haltung nicht allerseits richtig eingeschätzt worden. In jedem Fall ist sie der Beachtung wert, und man darf sagen, daß ein Teil der modernen Schule ganz unbewußt ihrem Einfluß verfallen ist und unter der Berührung mit dieser gesunden Robustheit Anlagen wieder hat in sich erwachen spüren, die unter dem narkotischen Zauber der „Ile de France“ schon erstarrt waren. Sollte es nicht unter diesem, vom Autor selbst nicht erkannten, Einfluß geschehen sein, daß Roussel von der Zartheit des „Festin“ abließ und schrittweise zu seiner jüngsten Sinfonie emporstieg, nachdem diese Entwicklung durch seine „Petite Suite“, durch die F-Dur-Suite und durch das Ballett „Dionysos“ vorbereitet war? Und wer weiß, ob Louis Aubert, der sich am Beginn seiner Laufbahn ganz auf die feine Silberzeichnung beschränkt hatte, jemals die Partituren von „Dryade“ und „Habanera“ mit Blech aufgefüllt hätte, wenn er nicht in die Atmosphäre von Fl. Schmitt geraten wäre. Wie dem auch sei, jedenfalls sind diese beiden Autoren und zumal Roussel der bezeichneten Richtung einzuordnen, wenigstens mit ihren letzten Arbeiten. Andere noch gehören dieser Richtung zu, die indessen noch nicht völlig zu einer eigenen Persönlichkeit vorgedrungen sind: Ferroud, der Schüler, Bewunderer und Kommentator Schmitts; Cl. Delvincourt, mit seiner nervösen und verwickelten Satzweise. Ferner Darius Milhaud, der mit seinem instrumentalen Stil und mit einigen Fragmenten seiner dramatischen, von einer seltenen Kraft erfüllten Werke ganz offenbar, trotz seiner Unstetigkeit und seinen debussystischen Anfängen, der gleichen Gruppe nahesteht, die ich noch um den unabhängigen Jean Cras erweitern möchte. Dessen Werk, obwohl stärkstens von der Natur und von dem Leben auf den Meeren inspiriert, verwirft dennoch den zarten Impressionismus, um in einem „Journal de Bord“ zu einer kraftvollen Lyrik zu gelangen.

Die sinfonische Musik hat seit einigen Jahren einen der begabtesten, der gebildetsten Musiker für sich gewonnen: Philippe Gaubert. Seine langjährige Orchesterpraxis hat ihn in der gründlichsten Weise mit allen denkbaren Kombinationen des Rhythmus, der Harmonik und der Farbe vertraut gemacht. Zunächst ein Autor dramatischer Werke, hat Gaubert sich jüngst der Orchestermusik zugewandt und mit den „Chants de la Mer“, den „Chants de la Terre“ und dem „Au Pays Basque“ drei Partituren gestellt, deren Vitalität und Kraftfülle keinen Zweifel darüber aufkommen lassen, welcher Richtung dieser Komponist einzugliedern ist.

Und schließlich muß unter diesem Gesichtspunkt auch noch der Organist Marcel Dupré genannt werden. Dieser setzt den Weg fort, den der große Meister Ch. M. Widor gezeigt hat. Dupré hat für die Orgel bereits mehrere Sinfonien geschrieben, deren erste, die sogenannte „Symphonie-Passion“, unbestreitbar im Zeichen einer großartigen Lebendigkeit steht.

4.

Nicht uninteressant müßte es sein, die Verbindungen der französischen Musik zu den anderen Sparten des geistigen Lebens aufzuzeigen. Einst gab es eine impressionistische Malerei, eine impressionistische Literatur, eine impressionistische Musik: diese

Drei-Einigkeit ist nunmehr zerfallen, und heute folgt die Musik, nachdem sie sich viel revolutionärer gebärdet hatte als ihre Weggenossen, den Gesetzen einer vernünftigen Evolution, wenn wir darunter verstehen wollen, daß sie sich im Durchschnitt dem Geschmack des Publikums ziemlich weitgehend angepaßt hat. Aber trotz dieser rückläufigen Bewegung behält die sinfonische Komposition vor der Dichtung und den Schönen Künsten einen merklichen Vorsprung an Originalität, an Unabhängigkeit und sogar an absolutem Wert. Die Läuterung der Ideen, die Besinnung des Menschen auf sich selbst, der klare Wille zu einem persönlichen und vollkommenen Schöpfertum, die Meisterschaft einer Technik, die sich täglich bereichert und erweitert –: dies alles tritt in der Musik viel eindringlicher hervor und sichert ihr einen Grad von Überlegenheit, der schwerlich geleugnet werden kann.

Im übrigen hat die ernste Musik sich viel weniger kommerzialisieren lassen als die anderen geistigen Produktionen. Bis zum heutigen Tage haben die Sinfoniker von Rang in hohem Maße ihre materiellen Interessen hinter ihre künstlerischen Überzeugungen zurückgestellt. Man kann nur wünschen, daß eine solche Geisteshaltung sich festige und erhalte, und man darf es hoffen angesichts der Unterstützung, welche die Autoren durch die Vielzahl der großen Konzerte und, entgegen dem allgemeinen Vorurteil, auch durch die mechanische Musik und durch die Radio-Sendungen erfahren.

Es ist nicht möglich, hier im einzelnen die wechselseitigen Beziehungen zwischen der lebendigen und der sogenannten mechanischen Musik zu schildern; nur der höchst heilsame Einfluß der Schallplatte sei erwähnt, die seit sieben oder acht Jahren und in ständig wachsendem Umfang sowohl die stärksten wie die abstraktesten Werke der zeitgenössischen Komponisten in alle Klassen der Gesellschaft trägt. Diese Rolle des Grammophons ist schon so oft beschrieben worden – auch mit Übertreibung –, daß es zwecklos wäre, darauf zurückzukommen. Nur soviel soll gesagt werden, daß das Grammophon viel dazu beigetragen hat, die Liebhaber der Musik mit den technischen und formalen Eigenheiten unserer Autoren bekannt zu machen. Ich wollte, ich könnte das gleiche vom Rundfunk berichten. Aber unglücklicherweise hat die Aussicht auf Autorenrechte die Habgier der Plagiatoren, Plünderer, Arrangeure und Nachbildner aller Art entfesselt, die sich im Sturm der Sender bemächtigt haben und nun nahezu die ganze für die Musik bestimmte Zeit mit Beschlag belegen. Die Fachblätter versichern uns, die Rundfunkhörer seien damit sehr zufrieden, aber wir glauben davon kein Wort, im Gegenteil: die wenigen Viertelstunden, die allwöchentlich der Sendung klassischer Konzerte und sinfonischer Werke gewidmet sind, enthüllen deutlich die fortschreitende Anziehungskraft, die diese Art von Musik auf ein ständig sich vermehrendes Publikum ausübt.

Diese Tendenz manifestiert sich auch in dem Umstand, daß die sonntäglichen und die übrigen Konzerte, die bisher in Paris auf drei beschränkt waren, jetzt auf sieben bis acht gestiegen sind und sich trotzdem zu erhalten vermögen; ein sicheres Anzeichen für die Hebung des durchschnittlichen Musikbedürfnisses. Statt eine solche Bewegung zu entmutigen, indem man höchst ungeschickt den nahenden Bankrott des lebendigen Orchesters prophezeit, wie das einige kurzsichtige Musikschriftsteller getan haben, sollte man alles daran wenden, sie zu begünstigen: der Fortbestand unsrer sinfonischen Elite steht dabei auf dem Spiel.

5.

Ich möchte für diesen letzten Abschnitt einen Gesichtspunkt wählen, der es uns erlaubt, die französische Sinfonik der Gegenwart in die allgemeine Entwicklung der französischen und, wenn möglich, auch der europäischen Kunst einzureihen. Die mannigfachen Erkenntnisse, die wir im Verlauf dieser Studie gewonnen haben, werden uns dabei behilflich sein.

Sie werden uns vor allem ermöglichen, ein doppeltes Vorurteil richtigzustellen, dem zufolge Frankreich auf die Ile de France eingeengt werden soll und die heutige Komponisten-Generation mit den Musikern der französischen Monarchie in Verbindung gebracht wird.

Daß das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert in Frankreich zahlreiche elegante Musiker hervorgebracht hat – wer möchte das bezweifeln? Auch erscheint es durchaus angängig, gewisse Werke von Debussy, Ravel oder Ibert als Nachkommenschaft jener soignierten, feinsinnigen, maßvollen und intelligenten Kompositionen aufzufassen, dank derer Musiker wie Chambonnières, Marchand, Couperin, Rameau sich lebendig erhalten haben. Es ist aber nicht weniger wahr, daß diese ganze Produktion, in welcher die Frivolität der Höfe und Salons dominierte, die – dünnblütig von allem Anfang an – länger als ein Jahrhundert von den italienischen und deutschen Musikern verdrängt wurde, daß diese Kunst doch nur eine recht bescheidene Einwirkung auf unsere Autoren hat gewinnen können. Der Versuch, diese genannten älteren Komponisten zu großen Meistern von säkularer Bedeutung zu stempeln, gehört zu jenen Paradoxen einer originalitätssüchtigen Musikgeschichtsschreibung, die ernsthafterer Untersuchung nicht stand halten. Wenn man die wahren Quellen der französischen Tradition entdecken will, dann muß man schon die ganze sogenannte Renaissance-Periode überspringen, um zu den drei großen musikalischen Jahrhunderten des Mittelalters zu gelangen, zum 13., 14. und 15. Dort findet sich die französische Musik in Reinkultur, in der Errichtung und Vollendung einer Ästhetik nach ihren eigensten Gesetzen; eine Musik, die bereits in hohem Grade Sorgfalt im Detail und in der Arbeit, die Qualitäten einer robusten Kraft und zugleich die Vorzüge eines auswägenden Kunstverstandes verrät.

Hier wäre auch daran zu erinnern, daß die drei Größten dieser drei Jahrhunderte, Adam de la Halle, Guillaume de Machault und Guillaume Dufay Provinzler waren, die nahezu keine Verbindung mit der Pariser Atmosphäre hatten: geht man ins 19. oder auch ins 20. Jahrhundert, zeigt sich ein analoges Phänomen: fast alle unsere bedeutenden Sinfoniker stammen aus der Provinz. Berlioz, der erste in der Reihe, war aus der Dauphiné, Fauré aus Ariège, Schmitt und Pierné kommen aus dem Osten, Roussel aus dem Norden, Ravel aus dem Süden, Aubert aus der Bretagne und Gaubert aus Quercy[1]).

Es ist jedoch nur ein Gebot der Klugheit, weder im einen noch im anderen Sinne zu verallgemeinern und unsrer nationalen Fruchtbarkeit die volle Breite zu lassen. So gesehen ist Paris ein Schmelztiegel, in dem Verfeinerung, Maß und Ordnung eine günstige Mischung eingehen; die große Zahl der Bevölkerung, die überraschende Ver-

[1]) Die Beschränkung dieser Studie auf französische Musiker hindert daran, an dieser Stelle noch einige ausländische Komponisten zu verzeichnen, die in Frankreich heimisch geworden sind: Strawinsky, Prokofieff, Honegger, Markevitch, Beck, Martinu u. a.

schiedenheit der Intelligenzen, die in ihr auftauchen, deren Scharfsinnigkeit und schließlich der unvermeidliche Zwang, den dort die Masse auf das Individuum ausübt, erlegen diesem eine Disziplin auf, die fast stets heilsam ist. Andrerseits scheint es ganz offenbar, daß – mindestens für die Musik – die Verbindung mit der Provinz ganz unentbehrlich bleibt.

So dürfen wir in unsrer modernen Schule vielleicht eine Reaktion der alten französischen Tradition gegen manche hinderlichen Einflüsse erblicken, die während mehrerer Jahrhunderte sich im Herzen Frankreichs gekreuzt und manchmal unsere Eigenart überlagert haben. Das Signal zu dieser Bewegung hat Berlioz gegeben; sein instrumentales Werk hat den Kampfruf formuliert, dem die französischen Sinfoniker seit einem Jahrhundert gefolgt sind. Zwischen Berlioz und uns Heutigen sind die Sinfonien von Franck, Lalo, d'Indy, von Guy Ropartz, Magnard, Paul Dukas und Rabaud, sind einzelne Werke wie die „Préludes à l'Ouragan" von Bruneau oder der „Apprenti sorcier" von Dukas, Meilensteine, die mit unterschiedlicher Gewichtigkeit, aber steigender Deutlichkeit die Orientierung unsrer Kunst auf eine enge Vereinigung von gewählter Arbeit und mächtiger Lebensfülle anzeigen. Man könnte sagen, so paradox das auch klingen mag, daß die Romantiker und Neo-Romantiker die französische Klassik darstellen.

Eine der natürlichen Folgen dieser Selbstbesinnung war die Befreiung von fremdländischen Einflüssen, und zugleich haben die modernen Schulen in den Nachbarländern die Existenz und die Originalität unserer Schule erkannt. Niemals war die französische Musik so weit entfernt von jeglichem italienischen Einfluß, der sie vor weniger als achtzig Jahren beherrschte, so unabhängig von der deutschen Richtung, deren Einwirkung noch um 1900 spürbar war. Ebenso stehen wir im Gegensatz zur russischen Musikauffassung, deren Reflexe zwar noch bei Debussy zuweilen zu finden sind, deren Fremdheit jedoch ein Werk wie Strawinskys Psalmen-Sinfonie, trotz aller Anziehungskraft und ihres unleugbaren Wertes, deutlich belegt.

Umgekehrt wäre es nicht schwer zu beweisen, daß die Ausstrahlungen der französischen Musik jetzt beginnen, sich in den Musikzentren nahezu der ganzen Welt fühlbar zu machen. Aber dieses neue, überaus komplexe Problem wollen wir hier nicht mehr anschneiden.



Viele Fragen, viele Namen, viele Werke sind ungenannt geblieben.

Was wir wollten, das war vor allem: durch einige möglichst einfache und klare Darlegungen Sinn und Ziel der musikalischen Entwicklung in Frankreich aufzudecken. Ohne Frage bedingt auch die individuelle Begabung in hohem Grade die Bedeutung und die Lebensfähigkeit einer Kunstgattung, die, wie die sinfonische in der Hierarchie der Musik die oberste Stufe einnimmt. Vielleicht könnte man zweifeln, ob sich in der jüngsten Generation, die jetzt heraufkommt, Talente finden, denen es gegeben ist, die französische Musik auf jener Höhe zu halten, die sie heute erreicht hat. Immerhin, eine Tradition, welche die Bedingtheiten der Zeit zu überwinden vermag, existiert. Und daß sie geschaffen wurde, darf als der fundamentale Gewinn dieser Epoche angesehen werden.

(Deutsche Übertragung von Hanns Gutman.)

Musikleben

Die Kunststadt München

Ludwig Lade

Dem Artikel Lades, der sich mit der Münchener Kunstpflege von der spezifisch bayrischen Atmosphäre aus in sehr interessanter Weise auseinandersetzt, wird – gewissermaßen' als Belegstück zu diesem Aufsatz – im nächsten Heft ein Aufsatz von Willi Schmid über die Münchener Musik im besonderen folgen.

München – wie schön und wie merkwürdig ist diese Stadt. Wer einmal ein paar Wochen dort war, kennt sie nicht. Man muß Münchener sein, um sie ganz zu verstehen, und es spricht immerhin für ihr Eigenwesen, daß noch jeder, der sich einmal in ihr ansässig gemacht hat, nach zwei Jahren unweigerlich zum Münchener geworden ist.

Was hat man ihr in den letzten Jahren nicht alles nachgesagt? Die dümmste Stadt und die klügste Stadt – das alles und noch mehr: ein Quell des Mißvergnügens für andere, die Stadt der ersten Räterepublik, Hort der Reaktion und – wie sich jetzt herausstellt – Sitz der politischen Mäßigung, die Stadt, Bayern ein Land, in dem eine Partei rund zehn Jahre regieren kann, ohne eine einzige Stimme zu riskieren. Immerhin, eine sehr bemerkenswerte Tatsache. Man kann sie, so wenig das Politische an dieser Stelle interessieren darf, nicht ganz aus der Betrachtung ausschalten. Soviel geht daraus jedenfalls hervor: man hat draußen (und was nicht München ist, bedeutet für den Münchener soviel wie draußen) viel zu sehr auf die Form und auf die äußere Haltung gesehen. Der Münchener, so formlos er im eigenen Hause ist — außerhalb seiner vier Wände kommt er ohne ein gewisses Sich-Gehaben nicht aus; er ist immer versucht, sich ein wenig zu wichtig zu nehmen. Das macht: sein Selbstbewußtsein hat einen Stoß bekommen. Von der vielgerühmten Sicherheit seines Lebensgefühls ist ihm, nachdem es einmal mit den jesuitisch-höfischen, süddeutsch-barocken, wittelsbachisch-kunstliberalen Glanzzeiten seines Münchener Daseins vorbei war, nicht viel übrig geblieben. Seit Jahren und Jahrzehnten, ja eigentlich seit Jahrhunderten, hat er es sich angewöhnt, eine Sicherheit und eine geistige Haltung zu repräsentieren, die er gar nicht hat. Von daher die abweisende Art, mit der er auf alles reagiert, was ihm von außen her zukommt, die betonte Heftigkeit seiner Reaktionen und sein Konservativismus. Mit diesem Konservativismus ist es eine eigene Sache. Der Münchener ist gar nicht so konservativ oder jedenfalls nicht so verstockt konservativ, wie er mitunter zu sein vorgibt – im Gegenteil, er hat, recht betrachtet, zu allen Zeiten gegenüber allen Dingen und namentlich Dingen der Kunst gegenüber eine lebendige Aufgeschlossenheit bewährt. Er ist im Grund seines Herzens demokratisch, er ist fortschrittlich auf eine gemäßigte Art, es kommt ihm gar nicht so sehr auf das Bewahren an als auf das Bewährte und Erprobte – nur in den Methoden, mit denen er an einer Sache festhält oder mit denen er sich einer Sache bemächtigt, ist er ein wenig gewaltsam. Mit einem Wort, er ist in seinem Auftreten absolutistischer als es sich mit seinem Wesen eigentlich verträgt. Jeder sieht hier den Widerspruch – der Münchener, der Altbayer hat ihn nie gefühlt. So unglaublich das

klingt – es ist ihm, als Liberaler, als Demokrat aus Neigung und Bestimmung, zu allen Zeiten unter der Diktatur gewisser und im Lauf der Jahre wechselnder Überzeugungen am wohlsten gewesen, und er hat sie selber gegen andere geübt, wo er sie hat üben können. Von diesem Liberalismus, der ein bayerisch-münchnerischer und überdies sehr kunstfreundlicher Liberalismus gewesen ist, wird man heute kaum noch etwas spüren. Er ist in der Abwehrpsychose, in die sich das offizielle musikalische München seit zehn Jahren hineingelebt hat, untergegangen. Es gibt Ausnahmen: die Stadtverwaltung, die jährlich einen Kompositionspreis vergibt, mit der ausdrücklichen Bestimmung, daß er nur an junge Musiker vergeben werden darf und die der inzwischen aufgelösten, aber unter den demokratischen Formen einer Arbeitsgemeinschaft weiterexistierenden Vereinigung für zeitgenössische Musik für einen Abend ihr Orchester zur Verfügung stellt. Es sind, wie gesagt, die Ausnahmen, und sie müssen als solche verzeichnet werden.

Man muß das einmal in aller Offenheit aussprechen: das offizielle München der Staatsoper, der musikalischen Akademie und der Staatlichen Akademie der Tonkunst hat mit den Jahren eine geistige Atmosphäre gezüchtet, die mit dem liberalen und legitimen Münchnertum der Alteingesessenen, der guten Wahl-Münchener nichts mehr zu tun hat. Es ist dabei von dem größeren Teil der Münchener Presse unterstützt worden, die jahrelang auf alles Nichtmünchnerische und Zeitneue zunächst einmal mit Ablehnung reagiert hat und die heute noch, sobald es sich um münchnerische Dinge handelt, Urteile und Überzeugungen kritisch vertritt, die weitgehend von Selbstüberschätzung und lokaler Befangenheit diktiert sind. Es ist auf diese Art ein Münchnertum forciert worden, das fremdenverkehrspolitisch vielleicht einen gewissen Wert hat – das es in Wahrheit niemals gegeben hat und das es auch niemals geben wird. Es hört sich komisch an: man hat im Umkreis der Akademie und des Tonkünstlervereins sogar versucht, so etwas wie eine Bayerische Tonkunst auf die Beine zu stellen. Jedes Jahr, an fünf, sechs oder sieben Tagen hat man den braven bayerischen und münchnerischen Durchschnitt aufgeführt – es ist nie etwas Gescheites dabei herausgekommen und den Aufgeführten hat die Aufführung nie etwas genützt, so wenig wie das unter dem Protektorat des Tonkünstlervereins und der Stadt stehende Verlagsunternehmen jemals irgendeinen der zum Druck beförderten Autoren wirklich gefördert hat – ganz einfach, weil hier wie dort der Einsatz an gutem Willen immer nur eben diesem Durchschnitt zugute gekommen ist und weil man es ängstlich vermieden hat, mit der Zeit und allem, was lebendig ist, die notwendige Verbindung zu suchen.

Bleiben wir bei der durch Abschließung herangezogenen münchnerischen Atmosphäre. Durch Ämteranhäufung hat man einer einzelnen Persönlichkeit eine Machtstellung eingeräumt, wie sie sonst nirgends möglich gewesen wäre und die in einem direkten Verhältnis lediglich zu dem Geltungsbedürfnis eben dieser Persönlichkeit steht. Man wagt es kaum zu zitieren: „Jede Kultur, jeder Staat – und so fügen wir hinzu: jede Stadt (denn, was für den Staat gilt, muß schließlich auch für die Stadt gelten), die diesem Gesetz (weiterer Zusatz: womit die elementarsten Lebensforderungen gemeint sind) aus Sonderinteressen für eine Klasse, eine Kaste, für den Hyperindividualismus einzelner Persönlichkeiten sich verschlossen haben, waren von jeher dem Untergang geweiht". Man kann nur sagen: darnach muß es für München schlimm stehen. Man kennt den Fall des Akademiedirektors von Waltershausen; das Zitat ist einem

Vortrag entnommen, den er vor ein paar Wochen bei der Jahresversammlung des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler gehalten hat. Es hat da in München einen Prozeß gegeben, in dem es – da das Persönliche an der Angelegenheit weiter nicht interessiert – im wesentlichen gerade darum gegangen ist, ob der Hyperindividualismus einer, und zwar seiner eigenen Persönlichkeit, zu einem Mißbrauch der Machtbefugnisse und zu einer Übersteigerung der Machtansprüche geführt hat und ob er nicht notwendig dazu hat führen müssen. Der Eindruck dieses Prozesses war für jeden Unbefangenen eindeutig – eindeutig wie der Sachverhalt, der dem Prozeß zugrunde liegt. Erst der Person des Klägers, eben des Herrn von Waltershausen, ist es gelungen, im Verlauf des Prozesses, in dem sich politische Freunde das Schauspiel einer seltenen – nicht Einmütigkeit, sondern einer seltenen Gegnerschaft gegeben haben, die Diskussion ins Politische und Parteimäßige zu treiben. Und eben das ist das Charakteristische daran: die Standpunkte haben sich so verwirrt, daß eine sachliche Auseinandersetzung darüber, was zulässig ist, in dieser offiziell münchnerischen Atmosphäre vielen und jedenfalls den Betroffenen in der Tat nicht mehr möglich scheint.

Man muß es zum Ruhme unserer Stadt sagen: es gibt auch noch ein anderes München. Es ist da – nur hört man draußen nicht viel davon. Immerhin hat sich mit der Zeit einiges darüber herumgesprochen. Man weiß: es gibt da einen Kreis junger Musiker – oder eigentlich, es ist gar kein Kreis oder jedenfalls kein fest in sich geschlossener Kreis, denn es sind Leute ganz verschiedener Art und verschiedener Richtung und so arg jung sind die meisten auch gerade nicht mehr. Auf alle Fälle sind sie jung in dem was sie tun. Um die Namen zu nennen: Marx, Orff, Büchtger, Egk, ein paar Einzelgänger: der wirklich noch sehr junge Karl Höller, der bei Haas studiert, der etwas eigenbrötlerische Geierhaas, Karl Valentin nnd seit neuestem im Gefolge der Juryfreien eine sehr aggressive Begabung, ein neuer Mann: Karl Amadeus Hartmann. Für den, der München nicht kennt, mag es verblüffend sein — alles, was von dieser Seite her unternommen wird, hat Resonanz. Die neue Musik hat in München genau so gut ihr Publikum wie die alte – es gibt gar nichts Falscheres als die Behauptung, der Münchener sei konservativ um jeden Preis. Konservativ ist man nur im offiziellen München, und auch da ist man heute längst nicht mehr so abweisend wie früher: man ist nur uninteressiert. Man muß den Begriff noch einmal erläutern. Konservativ – das ist für den echten Münchener so gut oder so schlecht wie protestantisch oder preußisch. Er ist viel zu süddeutsch, um konservativ zu sein – er ist nur unsicher und abwartend. Er hat etwas von der bäuerlichen Klugheit, die ihm erst dann erlaubt, an eine Sache heranzugehen, wenn er sie kennt. Und Neue Musik kennen zu lernen — das hat ihm das offizielle München in all den Jahren herzlich schwer gemacht.

Die Methode des Abwartens hat die Haltung der großen Konzertinstitute, der großen Chorvereinigungen und der Staatsoper bestimmt. Sie hat uns gar nichts genützt; höchstens hat sie uns vor ein paar modischen Torheiten behütet und im übrigen hat sie bei den Veranstaltungen der Vereinigung für zeitgenössische Musik die Programmbildung unangenehm vorbelastet. So wie die Dinge liegen, ist die Vereinigung genötigt, die Versäumnisse des offiziellen Münchens nachzuholen — es ist ganz klar, daß das die Vereinigung zwar nicht in der Aktivität, aber in der Aktualität ihrer Aufführungspolitik immer gehindert hat und auch heute noch erheblich hindert. Auf einem ganz

anderen Gebiet haben sich die gleichen Methoden womöglich noch schädigender ausgewirkt. Die wirtschaftliche Lage der nichtbeamteten Musiker ist in München und Bayern heute bedrängter denn je; sie warten immer noch auf die ihnen seit Jahren versprochene Verordnung zum Schutz des Privatmusikunterrichts, und ebenso wenig ist bis heute etwas in Bayern für die dringend notwendige Reform des Schulmusikunterrichts an den Volksschulen geschehen. Die von vielen Seiten her tatkräftig unterstützten Bemühungen des Bayerischen Rundfunks um die heimisch-bodenständige bayerische Volksmusik müssen fragmentarisch bleiben, solange ihnen von der Schule her nicht assistiert werden kann. Die Einrichtung einer Stunde des Chorgesangs, in der beinahe wöchentlich die Chorvereinigungen der beiden Sängerbünde, der Arbeitersänger und des Deutschen Sängerbundes, unter ihrer eigenen Verantwortlichkeit zu einem Konzert vor dem Mikrophon antreten, verdienen lebhafte Beachtung. Übrigens bekennt sich der Bayerische Rundfunk seit neuestem zu dem Beispiel des Frankfurter Senders: im Einverständnis mit den Chorvereinigungen wählt er aus der neueren Chorliteratur Werke aus und gibt sie als Programmauftrag an die leistungsfähigeren Chöre zur Aufführung weiter. Die politische Entwicklung der letzten Zeit hat den Funk in seiner Erstaufführungspolitik zu einer gewissen Zurückhaltung bestimmt. Die Wahl ist gerade in den letzten Monaten nicht immer glücklich gewesen, sie hat sehr oft weniger nach der zeitcharakteristischen und zeitverbindlichen Produktion als nach gewissen Erfolgswerken und gewissen Zufallserscheinungen gegriffen. Immerhin hat der Rundfunk niemals die abwartende und abweisende Haltung des offiziellen Münchens mitgemacht; er ist neben der neuen Arbeitsgemeinschaft, deren Aufgabenkreis gezwungenermaßen vorwiegend kammermusikalischer Natur ist, die einzige Stelle in München, an der man neue Orchestermusik zu hören bekommt, und man hat gerade unter den am Funk deutlicher als anderswo spürbaren und die aktive Kulturpolitik schwer hemmenden kunstreaktionären Zeitumständen in der Tat alle Ursache, ihm dafür dankbar zu sein.

Was wird aus dem Nachwuchs? Heinrich Strobel

Es ist heute üblich geworden, dem Kunstpessimismus von gestern einen neuen Optimismus entgegenzusetzen, der vorwiegend auf der Tatsache beruht, daß die erstklassigen Opernaufführungen und die erstklassigen Konzerte trotz aller wirtschaftlichen Krisenerscheinungen glänzend besucht sind. Alles ist sich mit einem Mal wieder über die Vortrefflichkeit solcher Institutionen wie Konzert und Oper einig. Der Musikgenuß wird jetzt wieder als die einzig würdige Musizierform angepriesen, und nirgends ist mehr etwas von Gemeinschaftsideen, von der Aktivierung des Laien zu hören. Man will mit der ganzen Richtung von „gestern" reinen Tisch machen. Das beweist eindeutig die Absetzung Leo Kestenbergs, dessen epochale Verdienste gerade in seiner Arbeit jenseits der offiziellen Musikvergnügungen liegen. Das beweist der Sturm der heutigen Regierungspresse gegen die Volksmusikschulen und gegen Kestenbergs bedeutendste Leistung: den Privatmusikerlaß. Das beweist schließlich der Umstand, daß die Nationalsozialisten ihren größten Stolz darin erblicken, ein eigenes Orchester zu haben und ihren eigenen Brahms spielen zu können.

Niemand fördert den Nachwuchs

Für die Anerkannten ist die heutige Situation gar nicht so schlimm. Sie haben ihr Publikum, sie finden eine so ausführliche Beachtung in der Presse, wie seit Jahren nicht mehr. Aber was wird aus den Jungen, aus dem Nachwuchs? Ich möchte nicht jenem Mittelmaß das Wort reden, das seit Jahren der Schrecken der großstädtischen Musikpflege war. Auf diese Halb- und Unbegabten kann man leicht verzichten. Aber es gibt auch Begabungen, es gibt junge Komponisten und junge Interpreten, die, von starkem künstlerischen Wollen erfüllt sind. Wo können sie sich erproben, wo finden sie eine Resonanz, ohne die ein materielles Weiterkommen nicht möglich ist? Sie sitzen in den Meisterklassen, und wenn sie entlassen werden, dann hungern sie sich mit ein paar armseligen Klavierstunden durch oder flüchten als Klavierspieler in eine Amüsierbar. Die Keime ihrer eigenen Kräfte werden abgetötet, ihre schöpferische Entwicklung wird abgewürgt. Leider haben die großen Musikerverbände noch nicht das Geringste getan, um diesem Grundübel der gegenwärtigen Situation abzuhelfen. Die lokalen Tonkünstlerbünde treiben, von wenigen Ausnahmen abgesehen, eine verhängnisvolle Inzucht. Die Internationale Gesellschaft versagt. Sie tut nichts für die jungen Begabungen wie Lopatnikoff, Genzmer, Pepping, Trantow, Egk, Vogel, die heute so gut wie keine Möglichkeit einer Aufführung mehr finden.

Früher half wenigstens noch der Rundfunk. Aber das fällt nun auch weg, seit die Berliner Funkstunde ihre kulturellen Aufgaben in der Sendung von patriotischen Animierstücken und von Unterhaltungskonzerten aus Großmütterchens Zeit erfüllt sieht. Gewiß: man hörte in diesen Tagen einen Abend mit Werken von Igor Strawinsky. Aber dieser Abend war noch von Flesch abgeschlossen. Man konnte ihn schwer rückgängig machen. Außerdem hätte es nach der blamablen Affäre des Ketzers Köhn wohl niemand riskiert, das Konzert eines der größten lebenden Musiker abzusagen. Strawinsky dirigierte sein Violinkonzert. Man bewunderte wieder die einzigartige Kunst, mit der aus Stilanregungen der Bachzeit ein Werk von erregendster Gegenwärtigkeit gestaltet wurde (das außerdem noch ein echtes Konzertstück ist), man bewunderte wieder die geistige Überlegenheit, mit der die verschiedenartigsten Klanggebilde in eine Form von klassischem Maß und klassischer Klarheit gefaßt wurden. Dieses Wiederfinden des Maßes ist mindestens eine so epochale Tat Strawinskys wie seine inhaltliche Erneuerung der Musik. Auch diesmal spielte Samuel Dushkin den Solopart mit stupender Virtuosität und einer durch Strawinsky selbst geschulten rhythmischen Festigkeit. Strawinsky und Dushkin boten als Uraufführung ein neues Duo concertant – eine fünfsätzige Suite, die ähnlich wie das Konzert den Geiger stark in den Vordergrund stellt, im ganzen aber schwerer und gedrungener ist. Die Toccata mit der motorischen Klavierbewegung, eine rhythmisch vertrakte Eclogue und die melodisch wunderbar geschwungene Dithyrambe prägen sich besonders ein. Die Grundlage des Violinstils bildet auch für das Duo die Geschichte vom Soldaten. Aber mit der Großzügigkeit der melodischen Führung wurden zugleich wieder elementare Untergründe erschlossen, die in der Zeit des Apollon und des Capriccio verschüttet schienen.

Man muß es Wilhelm Furtwängler hoch anrechnen, daß er auch in der Zeit der Reaktion und des Autarkiewahns noch moderne und ausländische Musik in seinen Philharmonischen Konzerten aufführt. Serge Prokofieff spielte mit höchster pianistischer

Kunst sein neues Klavierkonzert. Es ist das fünfte in der Reihe und unterscheidet sich von seinen Vorgängern durch die kammermusikalisch durchsichtige, klassizistische Faktur, durch die Originalität des formalen Entwurfs und durch den Verzicht auf jede prunkende Pianistik alten Stils. Dabei geht weder etwas vom farbigen Reiz, noch von der spezifisch prokofieffschen Brillanz und Skurrilität verloren. Bei allem geistvollen Spiel der Klänge und Motive verliert sich der Autor nicht in eine Gedankenspielerei, die dem pianistischen Selbstzweck des Stücks zuwiderlaufen würde.

In der Städtischen Oper war Schrekers „Schmied von Gent" zu sehen. Schreker will mit dieser „großen Zauberoper" von der verstiegenen erotischen Atmosphäre loskommen. Er will zur Einfachheit, zum naiven Theater, zur Diatonik und zur eingänglichen Melodik zurück. Das ist, von Schreker aus gesehen, sehr erfreulich. Der „Schmied von Gent" verdient somit alle Sympathien. Aber vor dieser Aufgabe, die unmittelbare theatralische Anschauung und wirklich volkstümliche Erfindung verlangt, gerade vor diesem Märchenstoff de Costers erkennt man die Begrenztheit von Schrekers künstlerischen Fähigkeiten. Wo er naiv sein möchte, wirkt er kindisch, und wo er die Märchensymbolik in szenische Wirklichkeit umdeutet, da fällt er entweder in seine alten Klangspaltereien oder in ein noch älteres Zauberbrimboirum zurück. Der letzte Akt, der im Himmel spielt, streift die Grenzen des Möglichen. Die Partitur ist nicht ohne Humor entworfen. Aber die heiteren Stellen, die paar hübsch geformten Liedchen genügen nicht für ein abendfüllendes Werk, das sich trotz aller scheinbaren Problemlosigkeit als Produkt eines höchst ambitiösen Intellektualismus dokumentiert.

Schreker mag sich bei der Städtischen Oper bedanken. Sie hat sehr viel Liebe und Mühe an eine undankbare Sache gewandt. Neher hatte allerhand zu tun, um den „Schmied von Gent" überhaupt erst theatermöglich zu machen. Daß er manchmal scheiterte, ist gewiß nicht seine Schuld. Der Regisseur Zindler hielt sich nicht ohne Geschick an Ebertsche Vorbilder. Breisach bot eine vorzügliche musikalische Einstudierung. Am Schluß mußte Schreker erleben, daß man den Hauptdarsteller Rode rief, während er selbst sich dem Publikum zeigte. Der „Schmied von Gent" hat der modernen Oper nicht genützt. Man kann aus menschlichen Gründen verstehen, daß Ebert diese Uraufführung wagte. Künstlerisch war sie nicht gerechtfertigt. Mit einer Wiederholung des „Cardillac" oder des „Oedipus", mit der Aufführung von Lopatnikoffs „Danton" oder Goldschmidts „Gewaltigem Hahnrei" hätte er der Sache, der er zu dienen glaubte, mehr gedient.

Melosberichte

Neue Hausorgeln Die Berliner Orgeltagung, auf die an anderer Stelle des „Melos" bereits verwiesen worden ist, gewann über-lokale Bedeutung insbesondere durch die Vorführung von zwei neuen Orgeltypen, die der Orgelbewegung gesteigerten Antrieb geben könnten. Es handelt sich um zwei Kleinorgeln, die von *Hans Henny Jahnn* entworfen und von *Walcker* ausgeführt sind. Das beschränktere der Instrumente ist einmanualig; in einem schrankartigen Kasten stehen fünf durchgehende, aber hälftig einzustellende Register. Das größere Instrument hat zwei Manuale

und Pedal; in einem Gehäuse von 2 Meter Tiefe und je einem Meter Breite sowie Höhe sind 6 vollständige Register untergebracht. Das kleinere Instrument, das man als Portativ bezeichnen mag, hat eine achtfüßige „Regal"-Stimme, ein vierfüßiges „Gedackt", ein zweifüßiges „Prinzipal" und Oberstimmen. Das andere Instrument, als „Kammerorgel" überzeugend benannt, wird in mehrfacher Kombination gebaut; das vorgeführte Exemplar hatte ein Rohrwerk 8' im Pedal, „Gedackt" 8' und „Flöte" 4' im Untermanual, „Prinzipal" 4' und zwei Oberstimmen im Obermanual sowie Manualkoppel. Der Klang beider Typen ist in allen Registern rein orgelmäßig und völlig klar; er vermag hohen Farbenreiz und eindringlichen Gesamtwert zu erzielen. Die Verwendung des kleineren Instruments mag im Zimmer und überall dort erfolgen, wo man zunächst geneigt wäre, statt einer „richtigen" Orgel ein pedalloses Harmonium zu verwenden; naturgemäß ist das neue Instrument dem Harmonium klanglich und künstlerisch weit überlegen. Die Kammerorgel ist eine auch mittlere Räume durchaus füllende „ganze" Orgel; ihr ist nicht nur, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die gesamte ältere Orgelliteratur zugänglich, sondern auch das weite Gebiet der kirchlichen und älteren weltlichen Generalbaßpraxis. Darüber hinaus erweist sich insbesondere die Kammerorgel als Klangkörper, wie ihn sich die Produktion der Gegenwart längst wünschen mußte: hier endlich besitzen wir ein tragfähiges, völlig durchsichtiges, völlig gleichmäßiges und zugleich persönlich zu behandelndes, nicht mechanisches Tasteninstrument. Man darf dem mit virtuoser Meisterschaft ausgestalteten kleinen Werk weiteste Verbreitung und eine eigens ihm zugedachte moderne Literatur wünschen.

Hans David

Scherchen in Wien Eine glückliche Verkettung besonderer Umstände hat es gefügt, daß *Hermann Scherchen* endlich den Weg nach Wien gefunden hat und sich mit einer hier bisher unbekannten Konzentration und Energie der Idee der „Studienkonzerte" widmet. Es ist hier nicht der Ort, auf die schon so oft gewürdigten musikalischen und organisatorischen Fähigkeiten Scherchens hinzuweisen, es soll nur ein für Wiener Begriffe unfaßbares Wunder konstatiert werden: zwei Tage nach Scherchens Ankunft stellte sich ihm eine Anzahl Berufsmusiker und Dilettanten zur Verfügung. Aus diesem bunt zusammengewürfelten Instrumentalkörper formte er ein präzis funktionierendes Orchester. Die bei Proben fast immer entscheidende Raum- und Zeitfrage wird reibungslos gelöst. Nach viertägiger intensiver Probenarbeit kann *Ernst Kreneks* in Wien bisher noch nie erklungene *1. Symphonie* vor geladenen Gästen mit stärkstem Erfolg zur Aufführung gebracht werden. Vierzehn Tage später enthüllt eine Doppelaufführung des „Adagios" aus *Gustav Mahlers* nachgelassener *10. Symphonie* bisher ungeahnte Feinheiten dieses ätherischen Werkes. Das Orchester ist bereits völlig homogen geworden und musiziert mit einer anderwärts selten wahrgenommenen Transparenz und Sicherheit. Das dritte Studienkonzert zeigt die Bläser- und Streichergruppe des inzwischen auch als Verwaltungseinheit konstituierten neuen Orchesters gesondert an der Arbeit. Erstere bringt neben wundervollen Bläsersätzen von Mozart zweimal *Strawinskys Oktett,* letztere *Schönbergs „Verklärte Nacht"* zur Aufführung. Der demonstrative Beifall, der Scherchen dankte, galt nicht nur dem genialen Dirigenten, der in der kurzen Probezeit ein Wunderwerk präziser Übertragung der in seiner Vorstellung fixierten Werkidee auf seine begeisterte Spielerschar vollbracht hatte, sondern auch dem glühenden Menschen, der durch seinen selbstlosen Enthusiasmus auch die materiellen Voraussetzungen für das restlose Gelingen der Aktion geschaffen hatte.

Der Oktober brachte auch die Wiener Tagung der *„Internationalen Bruckner-Gesellschaft"* und damit die mit Spannung erwartete öffentliche Erstaufführung der „Urneunten". Die Aufführung bewies deutlich, daß die Originalgestalt, wie es gar nicht anders zu erwarten war, der bisher gespielten Fassung von Ferdinand Löwe an Ausdrucksdeutlichkeit weit überlegen ist.

Mit der Feststellung dieses Sachverhaltes hat die feiernde Gesellschaft ihren Gründungszweck vollkommen erfüllt und die Aufführungspraxis nachdrücklich angewiesen, sich künftighin immer an die von Bruckner hinterlassenen Originalgestalten und nicht an die Bearbeitungen selbst noch so akkreditierter „Ausleger" zu halten. Ein Fehler aber war die Aufführung zweier unbekannter Sätze der „Romantischen" und des „Streichquintetts", die der Meister selbst verworfen hatte, und die man jetzt der Kuriosität halber ans Licht zog.

Willi Reich

Notizen

Neue Werke

Alexander Zemlinsky hat soeben eine neue abendfüllende Oper beendet, der der *„Kreidekreis"* in der Bearbeitung von Klabund als Text zugrunde liegt. Das Werk wurde von der Berliner Staatsoper zur Uraufführung erworben. Die Uraufführung findet im April statt. Am gleichen Tage mit Berlin bringen die Opernhäuser in Frankfurt a. M. und Köln das neue Werk.

Das *Düsseldorfer Opernhaus* hat Iberts *„Roi d'Ivetôt"* zur Uraufführung erworben. — Eine erfreuliche Tatsache in der Zeit der eigenstaatlichen Abschnürung.

Krickas *„Spuk im Schloß"* gelangt im November im Augsburger Stadttheater zur süddeutschen Erstaufführung.

Serge Prokofieff hat nach seiner Oper „Der Spieler" eine Orchester-Suite „Vier Charaktere und eine Auflösung" geschrieben, die Bruno Walter zur Uraufführung bringen wird.

Eugen Jochum brachte in der Philharmonie in Berlin *Conrad Becks* neuestes Orchesterwerk *„Innominata"* zur erfolgreichen Erstaufführung. Das Werk ist u. a. von *Scherchen, Ansermet, Koussivitzky* und *Mengelberg* zur Aufführung angenommen.

Das von *Joseph Haas* soeben vollendete Weihnachtsliederspiel *„Christnacht"* für gemischten Chor und kleines Orchester hat bereits über 80 Annahmen zur Aufführung in kleinen und großen Städten gefunden.

Kurt von Wolfurts abendfüllendes *„Weihnachtsoratorium"* gelangt am 11. Dezember in München, Aachen, Magdeburg zur Uraufführung. Die Berliner Doppelaufführung mit dem Magdeburger Madrigalchor und dem Berliner Rundfunkorchester findet am 17. und 18. Dezember im Saal der Hochschule für Musik statt.

Karl Amadeus Hartmanns „Kleines Konzert" für Streichquartett und Schlagzeug brachte das Lenzevsky-Quartett (Frankfurt) mit Richard Lüdes (München) als Solisten zur Aufführung. Hartmanns *„Burleske Musik"*, die demnächst im Verlag Benno Balan erscheint, hat der Bayerische Rundfunk zur Aufführung angenommen. Sein neues Kammermusikwerk *„Concertino"* wird im November bei den Juryfreien in München uraufgeführt.

Die Uraufführung des 2. Klavierkonzertes von *Béla Bartók* erfolgt im Frankfurter Rundfunk unter Leitung von *Hans Rosbaud.*

Das neue Klavierkonzert von *Ottmar Gerster* (Essen) kam im Frankfurter Sender zur Uraufführung. Eine weitere Aufführung findet in der Gesellschaft für neue Musik in Essen statt.

Eine Aufführung von *Hermann Reutters* Kantate *„Der glückliche Bauer"* in Dresden unter *Paul Aron* fand derartigen Beifall, daß sie sofort wiederholt werden mußte.

Hugo Herrmanns „Choretüden" werden unter Margarete Dessoffs Leitung in *New York* zur Aufführung kommen. Die Berliner Funkstunde bringt Herrmanns *„Konzertmusik II* (Tanzliturgie)" unter Jochums Leitung zur Uraufführung. Vom *Oratorium „Jesus und seine Jünger"* sind weitere Aufführungen in Nürnberg, Mannheim und Speyer vorgesehen. Der Komponist vollendete ein neues Werk *„Chorfeierstunde"* nach Texten aus der „Deutschen Lehre" von Rudolf Pannwitz.

Aufführungen

Unter dem Titel *„Neue Musik Oldenburg 1933"* veranstaltet die Vereinigung für junge Kunst in Oldenburg im Februar 1933 einen Kammermusikabend unter Leitung von Philipp Wüst mit Werken von Ernst Toch, Ph. Jarnach und Cyril Scott und eine Aufführung von Hindemiths „Wir bauen eine Stadt" unter Leitung von Dr. Fritz Uhlenbruch.

Die *Berliner Ortsgruppe* der I. G. N. M. plant Konzerte mit neuer Musik (Schönberg, Hindemith, Weill, Krenek), einen Abend mit a cappella-Musik (Bartók, Krenek, Orff, Petyrek, Reutter) und einen Tanzabend („Der grüne Tisch" von Jooss).

Im Rahmen der Vortragsabende des „Musik-Kreises" der „Gruppe der Jungen" in *Wien* brachte Hans Holevy neue Gemeinschaftsmusik von *Rein, Strawinsky, Haas* und *Hindemith* zur Aufführung. Anschließend fand Fragenbeantwortung und allgemeine Stellungnahme statt.

Die Städtische Musikdirektion *Baden-Baden* veranstaltet auch in diesem Jahre wieder eine Reihe von Einführungskonzerten, in denen junge schaffende und ausübende Künstler Gelegenheit haben, mit Orchester vor Publikum und Presse zu konzertieren.

Am 4. November spielte Frau *Rita Kurzmann* in der „Jugendstunde" des Wiener Senders ein größeres Programm mit Werken zeitgenössischer Klaviermusik von Toch, Bartók und Achron.

Else C. Kraus spielte auf der Deutschen Welle: Klavierübung, I. Teil von Erich Katz, und Kleine Tanzkomposition für Klavier von Hermann Heiß.

Am Württbg. Landestheater in Stuttgart kam nach Dresden, Hamburg, Düsseldorf, die Operette *„Das Lied der Liebe"* von *Strauß-Korngold,* die bereits in Berlin über 100 Aufführungen erlebt hatte, mit einem großen Publikumserfolg zur Erstaufführung.

Verschiedenes

Dr. Hans Schüler, der Leiter des Opernhauses in Königsberg, wurde zum Intendanten der Leipziger Oper berufen. Schüler hat einen erstaunlich schnellen Aufstieg erlebt. Er begann in der Charlottenburger Volksoper unter Hartmann, lenkte als Opernregisseur in Erfurt zuerst das Interesse weiter Kreise auf seine Arbeit und erzielte dann als Mitarbeiter Klemperers in Wiesbaden große Erfolge – nicht zuletzt mit der modernen Oper, die er auch als Intendant in Königsberg nach Möglichkeit pflegte. Schüler ist ein Mann von starkem Theatersinn und ein vortrefflicher Organisator. Er wird in Leipzig ein breites Arbeitsfeld finden. Hoffentlich wird er sich auch unter den heutigen Verhältnissen als Mann der jungen Generation bekennen und behaupten.

Das Komitee zur Errichtung einer Emil Hertzka-Stiftung hat beschlossen, zunächst einen jährlich zu verteilenden *Emil Hertzka-Preis* für ein ernstes Musikwerk gleichviel welcher Art zu stiften. Dieser Preis soll am ersten Todestag Emil Hertzkas, dem 9. Mai 1933, zum ersten Male verteilt werden. Seine Höhe wurde für diese Verteilung mit 2000 österr. Schillingen festgesetzt. Das Preisgericht besteht aus den Herren Alban Berg, Clemens Krauß, Ernst Krenek, Franz Schmidt, Erwin Stein, Dr. Anton Webern und Dr. h. c. Egon Wellesz.

In einer kürzlich abgehaltenen Versammlung von Vertretern der an der Förderung der Musikpflege interessierten Verbände wurde folgende Entschließung gefaßt: „Die Arbeitsgemeinschaft Deutscher Berufsverbände zur Förderung der Musikpflege (ADB) bringt den Bestrebungen der deutschen Komponisten und Textdichter sowie des gesamten deutschen Musikalienhandels, auch für Deutschland die in fast allen Kulturländern der Welt bereits seit langem bestehende *50jährige Schutzfrist einzuführen*, lebhafte Sympathie entgegen und bittet die maßgeblichen Behörden, auch ihrerseits den diesbezüglichen Wünschen der erwähnten Berufsgruppen bei der endgültigen Fassung des neuen Urheberrechtsgesetzes Rechnung zu tragen."

Die *Tanzschule Mary Wigman* veranstaltet vom 1. Juli bis 31. August 1933 Sommerkurse in Dresden. Es werden neben den eigentlichen Kursstunden tägliche Trainings(Technik)-Stunden, Solostunden, Klassen für Tanzregie, für Tanzpädagogik, für tänzerische Improvisation und Komposition, für Schlagzeugbegleitung und für Tanzmusik eingerichtet. Der musikalische Leiter des Instituts, *Hanns Hasting,* gibt Musikern Gelegenheit, sich mit den Besonderheiten der modernen Tanzbegleitung und Tanzkomposition auseinanderzusetzen. Nähere Auskunft durch die Tanzschule Mary Wigman, Dresden-N 6, Bautzner Str. 107.

Die *Güntherschule München* veranstaltete im Juli und August *Sommerkurse* in München und Berlin in der deutschen Hochschule für Leibesübungen, die von ca. 110 Teilnehmern belegt waren. Vom 3.–27. November veranstaltet *Carl Orff* einen Kurs für Volksschullehrer im Zentralinstitut für Unterricht und Erziehung, Berlin. Die *Tanzgruppe* der Güntherschule, München, unter Leitung von *Maja Lex* errang im Juli auf dem *Concours International de Chorégraphie* in *Paris* den dritten Preis und die Bronzemedaille. Sie hat vom 30. September bis 14. Oktober im Theatre l'Empire in Paris gastiert und gab im Salle Jena am 14. Oktober einen eigenen Abend. Ab November folgen Gastspiele in Deutschland, im Frühjahr 1933 in Italien.

Ausland

Amerika:

Jenö v. Takacs wurde von der Universität der Philippinen an das Konservatorium nach *Manila* berufen. Er hält u. a. Spezialkurse über moderne Musik. Takacs hat die Komposition einer „Tafelmusik" für Flöte und Violine beendet. Seine Suite Concertante für Orchester kommt in Wien, Budapest und Prag zur Aufführung.

Frankreich:

Im Laufe dieses Winters gelangt an der Großen Oper in *Paris* durch den Diaghilew-Schüler *Serge Lifar* das soeben vollendete Ballett „Der Flug des Ikarus" des Komponisten *Igor Markevitch* zur Uraufführung. Das bisher nur im Konzertsaal gespielte Ballett „Rebus" von Markevitch wird noch in dieser Spielzeit in der Oper zu Monte Carlo szenisch uraufgeführt werden.

Die Geigerin *Hortense de Sampigny* wird *Hindemiths Violinkonzert* demnächst in Paris zur Erstaufführung bringen.

Auf Veranlassung von Felix Delgrange wird zur Zeit in Paris ein Ausschuß gebildet, der die Veranstaltung eines groß aufgezogenen *Mahlerfestes* für das nächste Frühjahr beabsichtigt. Die Konzertleitung soll Bruno Walter übernehmen.

Holland:

Daniel Ruyneman hat fünf Rhythmische Sätze für solistisch besetztes Orchester geschrieben und ist momentan mit einer Symphonie für zwei Koloratursoprane, einen lyrischen Sopran, zwei Tenöre, zwei Bässe, Geige, Klarinette, Tenorsaxophon, Klavier und Cup-bells beschäftigt. Ruynemans Streichquartett und „Der Ruf" für gemischten Chor werden in diesem Winter in Paris zur Aufführung gebracht.

Italien:

Ende April 1933 findet in *Florenz* ein *Internationaler Musikkongreß* statt, auf dem sechs Probleme zur Erörterung gelangen: I. Theoretische — Die Musikkritik (Methoden, Funktion, Zweck); Werk und Wiedergabe (Rechte und Pflichten des Interpreten). II. Aktuelle – Die Tendenzen des neuen Musik-Theaters; Reproduzierte oder mechanische Musik (Beziehungen zwischen Musik und Rundfunk, Grammophon und Film.) III. Praktische – Die Situation der Musik und Musiker im Geist von heute; Verbreitung und internationaler Austausch der musikalischen Bildung. Generalsekretär dieses „Maggio musicale florentino", der noch eine Reihe weiterer Veranstaltungen umfaßt, ist *Guido M. Gatti.*

Carl Ebert wurde von der Stadt Florenz eingeladen, für den im Mai 1933 in Florenz stattfindenden ersten Internationalen Musik-Kongreß die Oper „Die Vestalin" von Spontini und „Nabucco" von Verdi zu inszenieren.

Malipiero arbeitet an einer Oper, zu der *Luigi Pirandello* das Buch geschrieben hat.

Schweiz

Der bekannte Schweizer Musikverlag *Hug & Co*, in Zürich konnte im November die Feier seines 125jährigen Bestehens begehen.

Ernest Ansermet setzt auch in diesem Jahre seine vorkämpferische Arbeit für Neue Musik in seinen Konzerten mit dem Orchestre de la Suisse romande in *Genf* und *Lausanne* fort. Er spielt u. a. *Janacek*, Sinfonietta, *Ibert*, Flötenkonzert, *Hindemith*, Konzertmusik für Bläser und Streicher, *Berg*, Drei Stücke aus der lyrischen Suite, *Conrad Beck*, Innominata, *Ernst Bloch*, Israel, *Prokofieff*, Quatre Portraits, *Strawinsky*, Sacre du Printemps.

Paul Hindemiths Oratorium *„Das Unaufhörliche"*, das in Zürich bereits bei dem diesjährigen Musikfest zur Aufführung gelangte, konnte dortselbst infolge des großen Erfolges in den Konzerten der Tonhalle-Gesellschaft noch zweimal wiederholt werden; Dirigent war wiederum *Volkmar Andreae.*

Wolfgang Fortners „Orgelkonzert" hatte bei der Aufführung durch das Kammerorchester Zürich unter *Alexander Schaichet* einen viel beachteten Erfolg.

Alexander Schaichet spielt mit seinem Züricher Kammerorchester in dieser Saison folgende neue Werke: *Rudolf Moser*, Tripelkonzert, *Fortner*, Orgelkonzert, *Kurt von Wolfurt*, Concerto grosso, *Moeschinger*, Concerto, *Burkhard*, Rilkezyklus II, *Sturzenegger*, Cellokonzert, *Robert Blum*, Vier Psalmen, *Honegger*, Le dit des Jeux de monde.

In einem der Schweizer Chormusik der Gegenwart gewidmeten Konzert brachte der Sängerverein Harmonie in Zürich, Leitung *H. Lavater*, *Becks* Lyrische Kantate, *Honeggers* Cantique de Pâques und ein Te Deum von *Otto Kreis* zur Erstaufführung.

Othmar Schoeck hat ein Präludium in C für Orchester geschrieben, das anläßlich der Jubiläumsfeier der Züricher Universität (April 1933) zur Uraufführung gelangt.

Werner Wehrli (Aarau) hat soeben eine Schuloper *„Auf zum Mond"* veröffentlicht, die demnächst vom Lehrerinnenseminar *Aarau* uraufgeführt wird.

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage: mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. HEINRICH STROBEL, BERLIN; für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher: 41441 Telegramme: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstraße 10

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.; Anzeigenpreise: 1/1 Seite 90.– Mk. 1/2 Seite 54.– Mk. 1/4 Seite 31.50 Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag

Diesem Heft liegen bei:

»Der Weihergarten«, Verlagsblatt des Hauses B. Schott's Söhne, Mainz (II. Jahrg. Nr. 11); ein Weihnachtsangebot des Melosverlages.

Geschäftliches

Wir verweisen auf die „Wissenschaftliche Harmonielehre des Künstlers" von Walther Howard, von welcher der I. Teil: Ton-, Intervall- und Akkordmelodie-Lehre kürzlich im Verlag für Kultur und Kunst, Berlin, erschienen ist.

Neues für Geiger

Braunstein-Loskant, J. 41 Bogenübungen für Violine oder Cello zur Förderung eines lockeren, schwungvollen Bogenstrichs. Auf dem Uebungssteg „Braunstelot" mit Uebungsstange auszuführen. RM. 1.—

„Diese Methode lehrt die Kinder auf zwanglose Art die schwierige Kunst des rechtwinkligen Bogenstrichs. — Die 41 Bogenübungen bieten in ausgezeichneter Anordnung ein vorzügliches Uebungsmaterial. Auch für vorgerückte, ja sogar fertig ausgebildete Spieler . . . kann eine vorübergehende Kur mit Braunstelot nur heilbringend sein."
Prof. Hans Bassermann

Essek, Paul. 30 Spezialetüden in den ersten 5 Lagen . . . . RM. 3.—
Diese Etüden Esseks verfolgen nicht nur einen pädagogischen Zweck, d. h. ein bestimmtes technisches Ziel, sondern sie sind darüber hinaus musikalisch wertvolle Kompositionen. Sie eignen sich daher größtenteils als Vortragsstücke für Violine allein.

„Genial geigerisch erfunden"
so faßte ein prominenter Violinpädagoge sein ausführliches Urteil zusammen.

Gattari, Alf. Sonatina . . . . RM. 2.70
Vom Radio Zürich aufgeführt.

Hegner, Anna. Fünf leichte Stückchen für Violine und Klavier . . . . RM. 2.—
. . . sind im Umfang der 1. Lage so leicht ausführbar, daß sowohl Geigende als angehende Klavierspielende sich ganz dem melodiösen, schlicht natürlich empfundenen und humorvollen Reiz der Stückchen hingeben können. Prof. Hugo Heermann

— **Sonatine** für Violine und Klavier . . RM. 1.80
. . .Das Stück eignet sich vortrefflich zum Vortrag durch Kinder. Dr. Felix Weingartner

Kaempfert, Max. Die Puppen der kleinen Elisabeth . . . . RM. 2.—

— **Windmühlen-Idyll** . . . . RM. 2.50

— **Des kleinen Wolfgangs Puppentheater** RM. 2.50

— **Sechs kleine Serenaden** . . . . RM. 2.50
Alle vier Hefte für Violine (I. Lage) oder Violinenchor und Klavier. Sorgsamst befingert u. phrasiert.
„. . . K. hat mit diesen kindisch-naiven Stücken ausgezeichnete Arbeit geleistet. Solche Sachen brauchen wir; sie werden sicher Erfolg haben.
Ferd. Küchler

Kaempfert, Max. Drei Märchenspiele Hänsel und Gretel für zwei Violinen oder Violinenchor, Hexenbesen ad lib. und Sprecher (nach Gebr. Grimm). Aufführungsdauer 45 Min. RM. 4.—

— **Ein Wintermärchen,** für zwei Violinen oder Violinenchor, Schellen ad lib. u. Sprecher (nach Ernst Kreidolfs Bilderbuch). Spieldauer 60 Min. . RM. 6.—

— **Ein Johannisnachtstraum**
für Viol. (I. Lage) od. Violinenchor, Klav., einstimm. Kinderchor ad lib., Streichquintett ad lib., Glöckchen und Trompete ad lib., Sprecher.
Aufführungsdauer 25 Minuten . . . . . RM. 3.—
Alle drei Märchenspiele wurden an vielen Orten mit größ em Beifall aufgeführt, so im Radio Bern, Basel, Wien, Dresden, Ostmarken-Rundfunk, Zürich, Lausanne, Bukarest, Laibach, Leipzig. Konzertmäßig in Köln (Herm. Abendroth), Frankfurt a. M., Mannheim, Konservatorium Zürich usw.
Im „Johannisnachtstraum" sollen schon die ganz Kleinen zum Gemeinschaftsmusizieren herangezogen werden. Nichts erhöht die Musizierfreudigkeit so sehr, wie dieses Mitmachendürfen.
„Fürwahr, eine wertvollere Kritik als die jubelnde Anerkennung der Kinder, für die das Werk gedacht ist, kann kein Autor sich wünschen." Signale, Berlin

Küchler, Lehrbuch der Technik des linken Armes . . . . RM. 5.—
„Ein ausgezeichnetes Werk, nach meiner Ansicht das beste, was auf diesem Gebiet iemals geschrieben wurde. Mit größtem Interesse habe ich es genau durchgesehen und kann es allen Geigern und Pädagogen aufs wärmste empfehlen."
Prof. Bram-Eldering, Köln

— **100 Etüden** für die Anfangs- und Mittelstufe. 3 Hefte . . . . je RM. 2.—
„Ihre Werke . . . haben meine vollste Bewunderung und es freut mich, Ihnen sagen zu können, daß ich Sie zu den hervorragendsten Pädagogen unserer Zeit zähle. Ihre Arbeiten bedeuten eine wesentliche Bereicherung der didaktischen Geigenliteratur . . ."
Prof. Alexander Schmuller, Amsterdam

Rochat, A. Sonate für Klav. u. Violine RM. 3.—
„. . . verrät kaum die Hand einer Frau . . . Das Primo Tempo und Scherzo sind von einem Schwung, einer Logik und einem Durchhalten der Eingebung, die durchaus männlich wirken. — Die Komponistin begibt sich bestimmt ins atonale Feld . . . Die Themen haben einen schönen Ausdruck, ein intensiv rhythmisches Leben läßt die Entwicklung rasch, klar und logisch fortschreiten. Hervorzuheben sind das sehr schöne instrumentale Gleichgewicht, ausgezeichnete Sonorität und eine klare, einfache Schreibart, wie sie bei dieser Art von Kompositionen sehr selten sind."
Musica d'Oggi Nr. 6, 1932



Auswahlsendungen durch jede Musikalienhandlung sowie vom Verlag
Gebrüder HUG & CO., Zürich und Leipzig



Heft 12
11. Jahr

Dezember 1932

Zeitfragen

Erneuerung des Theaters

Reinhard Goering

Reinhard Goering, der Dramatiker und Jugendführer, wendet sich mit seinem Aufruf an alle, denen das Theater am Herzen liegt. Wir geben dem Verfasser der „Seeschlacht" hier das Wort, da wir glauben, daß seine Gedanken auch den Musiker angehen.

Die Spatzen pfeifen es von den Dächern, daß eine alte Welt stirbt und eine neue ersteht. Den materiellen Prozeß haben wir täglich vor Augen, den seelischen auch. Auch die Institutionen sterben. Bei ihnen geht das so vor sich, daß von innen heraus die bestehende Form umgewandelt wird. Man hat nicht nötig, etwas zu beseitigen, um ein Neues an die Stelle zu setzen. Im Alten selbst stirbt das Alte ab und wird das Neue. Es ist eine naturgemäße Wiedergeburt, die, was sie scheinbar an äußerer Katastrophe eingebüßt hat, vielfach durch die unerhörte Qual der inneren Umwälzung aufgewogen bekommt.

Wir Lebenden zwischen vierzig und fünfzig, können wir das nicht aus uns selbst bestätigen! Es ist gestorben worden, damit wieder gelebt werden konnte! Man hat uns getötet und wir waren nicht tot! Man hat uns wieder aufgeweckt und wir konnten doch nicht sagen: das ist schon Leben. Nerven, Glaube, unerhörte Geduld und Zähigkeit gehörten dazu, diesen Prozeß zu überstehen. Wer ihn ganz übersteht, lebt und weiß es.

Ganz ähnlich geht es den Institutionen. Sie müssen dem inneren Sterben gewachsen sein und können sich doch nicht hinlegen und ganz aufgeben. Sie enthalten schon neues Leben und scheinen doch nicht wesentlich gewandelt. Klassisch wie nirgends ist dies alles gerade an uns, gerade an Deutschland zu beobachten. Und wie es dem Einzelnen und der Gesamtheit geht, so geht es auch den Theatern.

Vor Jahren schrieben wir: „es gibt keinen Weg zurück! Durch!" Es kommt nicht darauf an, daß die Theater immer auf derselben Höhe sind, es kommt darauf an, daß sie leben, daß das Lebendige, das neue Lebendige in ihnen ist und wird und deshalb –

wehe dem, der die Theater forciert! Durchhalten, aushalten, nicht schwankend werden. Aber auch das dem neuen Leben zugestehen, was ihm zugestanden werden kann und muß.

Nichts, gar nichts kann allein von außen dem Theater helfen!

Soll es unerschüttert durch eine Krise gehn, die die ganze Welt erfaßt hat? Undenkbar. Soll man aber vermeinen, die alten und uralten Methoden könnten das Wunder vollbringen und vor Erschütterungen sichern? Undenkbar. Je positiver einer heute ist, umso mehr bejaht er den Teil der Katastrophe, der unvermeidlich ist, wenn eine Erneuerung gewünscht wird. Mut! Und Beseitigung des falschen Denkens und Vermeinens! Nicht der rettet das Lebendige des Theaters, der es am sichersten vor Krisen schützt! Sondern der, der es durch die Krisen zu steuern versteht, weil er Träger des Neuen schon ist!

Nach diesen Bemerkungen muß gesagt werden, daß die Zustände in unserm Theaterleben grauenhaft sind. Es weht Leichenluft in dieser Institution, angefangen bei den Schauspielern und geendet bei den Ministerien.

Es fehlt die Jugend! Es fehlt der neue Geist! Es fehlt die geistige Basis! Es fehlt der Wille! Es fehlt das Ziel!

Wo aber wird das Neue, wo ist der feine fast unsichtbare Keim des Lebendigen, um dessentwillen es lohnen würde, weiter Theater zu spielen?

Sollte man das Theater einfach schließen? Lächerlich! Soll man weitermachen wie bisher? Auch lächerlich! Was soll denn geschehen? Man muß suchen und suchen, neue Männer finden, neue Zuschauer, man muß etwas wagen, und man muß den Mut haben, ein paar mal zu scheitern. Ohne das wird gar nichts.

Es werden in Zukunft noch alle scheitern! Die Führer, die Jugend, alles was man schon heute rettend nennt, wird scheitern, aber in diesem und durch dieses Scheitern wird das Neue gerade werden! Es gibt keinen andern Weg!

Scheitern, wo man nichts gewagt hat, das allein wäre der sichere Weg endgültigen Todes! Den aber scheint man beschreiten zu wollen! Da müssen wir, die Dichter und das Volk, aufstehn und fordern: Hände weg vom Theater! Etwas so Nebensächliches und Sekundäres, wie Ihr zu meinen scheint, wenn Ihr die Theater ohne Kämpfe und Wagnisse durchhalten wollt, ist die Bühne denn doch nicht! So einfach lassen wir uns das nicht gefallen! Mit halben Maßnahmen, mit Kompromissen, Zufallslösungen in der Sach- und Personenfrage ist es nicht getan!

Setzt Männer an die Spitze und gebt in einem gewissen Maß der Jugend Raum! Im Theater vollzieht sich – ob Ihr's glaubt oder nicht – viel von dem offenbarsten und geheimsten Geschehen der Nation. Das Theater ist keine Sache die nach der Politik kommt. Das Theater soll und muß jetzt oder später einmal eine der höchsten Sorgen des Staates sein.

Deshalb: keine halben Maßregeln! Auch für das Theater heißt es jetzt: lebe gefährlich! Dann darfst und sollst Du mit hinübergerettet werden in das neue Leben, in die neue Zeit!

Was ist Kulturbolschewismus?

Karl Wörner

Das seit einigen Jahren wieder überaus lebendige Operieren mit Schlagworten oder gegenständlichen Argumenten gegen alles, was in die Richtung neuer Kunstbestrebungen fällt, hat mit der notgedrungenen Schließung des Bauhauses in Dessau im Sommer seine erste Spitze erreicht, denn hier gelang es, einem zwar immer noch umstrittenen, aber eindeutigen Dokument neuer Kunstpflege die Lebensfähigkeit abzuschneiden. Das Bauhaus in Dessau wurde 1926 von Walter Gropius gegründet. Sein Nachfolger Hannes Meyer bildete unter den Bauhausschülern eine kommunistische Zelle, aber nach seiner Verabschiedung übernahm die höchst achtbare Lehrerpersönlichkeit Mies van der Rohe die Leitung, die sie seither in rein künstlerischer Weise durchführt. In den letzten Jahren haben 25000 Besucher aus aller Welt das Bauhaus zu fachlichen Zwecken studiert, viele hervorragende Arbeiten haben es seither verlassen und sind in alle Welt gegangen. Es kann nicht verschwiegen werden, daß alle bürgerlichen Parteien des Dessauer Stadtparlaments für die Schließung eintraten; gerade die Haltung der Dessauer Stadtväter spricht am deutlichsten für die verstörte Ängstlichkeit und die Unsicherheit, die sich heute im Urteil weitester Kreise über alles breitmacht, was die gewohnte Linie des künstlerischen formalen Eklektizismus des 19. Jahrhunderts verläßt. Glücklicherweise bietet sich die Möglichkeit, das Bauhaus als eigenständiges, unabhängiges Unternehmen in Berlin weiterzuführen. Allen reaktionären Gewalten zum Trotz wird sich dieses Institut als Zeugnis neuer Kunstauffassung und ernster künstlerischer Leistung unter seinem Leiter Mies van der Rohe erhalten.

Die Angriffe gegen alle neue Kunst, die Hetze mit parteipolitischen Doktrinen, einfachen und deshalb so leicht eingängigen Schlagworten, worunter „Kulturbolschewismus" eine hervorragende Rolle spielt, diese ganze Welle der Gehässigkeit hat in Zeitungen und Zeitschriften, Broschüren und Büchern, im gesprochenen Wort und der Wahlpropaganda erschreckende Formen angenommen. Bände wären nötig, um die Absurdität dieser so laut verkündigten Meinungen nachzuweisen, die unter dem Deckmantel scheinbarer Wissenschaftlichkeit oder als bloß dilettantisches Geschwätz einer gefühlsmäßigen Reaktion so leicht zugänglich sind. An sich wäre es nicht so wesentlich, lächerliche Begründungen zu entkräften und grobe Unrichtigkeiten aufzudecken. Die Wahrheit setzt sich selbst ihren Weg. Aber angesichts der horrend um sich greifenden Unsicherheit und Einschüchterung, die das Urteil weitester Kreise erfaßt, angesichts des verängstigten Sich-zurückziehens, das auch bei intelligenten und mutigen Vertretern zu beobachten ist, war es notwendig, daß neuerdings von verschiedenen Seiten her den realen Hintergründen der Behauptungen nachgegangen wurde. Denn schließlich handelt es sich hier schon lange nicht mehr um den Lärm einer politischen Parteiorganisation, sondern die Lage hat sich so zugespitzt, daß das Sein einer Kunst uud Kunstpflege in Frage gestellt ist, in der viele ihre Lebensaufgabe und die bedeutsamen Anfänge eines neuen künstlerischen Seins schlechtweg erblicken.

Einen energischen, trotz aller Leidenschaftlichkeit sachlichen Vorstoß gegen diese lärmenden Umtriebe unternahm in diesem Jahr Paul Renner durch die Herausgabe einer Schrift „Kulturbolschewismus?" (Verlag Eugen Rentsch). Im ersten Kapitel der Arbeit setzt sich der Verfasser mit der „antisemitischen Hetze gegen die moderne Kunst"

auseinander. Der nebelhaft gebrauchte Begriff der „Rasse“ in der Kunst hält seiner Kritik nicht stand, ebenso wie es ihm ein Leichtes ist, die Dürftigkeit der Ideen, die Schultze-Naumburg in seinem Buch „Kunst und Rasse“ niedergelegt hat, ad absurdum zu führen. Denn wo läßt sich auch bindend zeigen, daß „hochwertigste Rassen“ auch die „hochwertigsten Künstler“ hervorgebracht haben? Worin besteht überhaupt die Wertigkeit einer Rasse? Schließlich ist die Leistung noch von anderen Faktoren abhängig als der Rasse, und Rasse verbürgt noch lange nicht den Charakter. Allzu leicht macht es sich die völkische Kunsttheorie, wenn sie die Theorie aufstellt, es sei Aufgabe der bildenden Kunst, das körperliche Leitbild zu formen, nach welchem sich eine Rasse bildet; das Kunstwerk hätte Vorbilder vollkommener Rassenreinheit zur Anwendung zu bringen. Wer so etwas als Kriterium aufstellt, hat nie etwas von den Tiefen des Lebens und dem Wesen der Kunst erfaßt. Der antisemitische Haß wird von Renner psychologisch in seinen Wurzeln aufgedeckt. Es liegt nicht in seiner Absicht, die „Judenfrage zu bagatellisieren“; er ist sich aber durchaus im klaren, wenn er des weiteren ausführt: „Wer die deutsche Kunst kennt, weiß, wieviel sie den Juden verdankt. Sie sind nicht nur die eifrigsten Kunstsammler, sondern sie können auch selbst allerlei.“

Es ist ja geradezu schon kindereinfach, den Vorwurf zum Schweigen zu bringen, der neue Baustil sei bolschewistischer Herkunft. Wer über die Entwicklung nur etwas Bescheid weiß, wird bestätigen, daß das neue Bauen zuerst in Deutschland und seinen deutschstämmigen Nachbarländern Holland, Schweiz seinen Ursprung fand, und zwar noch vor dem Krieg, also in einer hochkapitalistischen Zeitspanne. Von da aus erst hat das bolschewistische Rußland die Bauweise übernommen. Der Kenner stellt heute schon die nationalen Eigenschaften des Stils in den einzelnen Ländern fest. Wo bleibt denn da seine „Internationalität“? Wer die Kunstgeschichte kennt, weiß von der Abhängigkeit Deutschlands in seinen Kunststilen von der Entwicklung Europas. Deutschland hat alle europäischen Kunststile immer erst ein oder zwei Menschenalter später aus Italien oder Frankreich übernommen. Jede geistige Selbstverengung oder Absonderung von den anderen Völkern ist schon den freien Künsten gefährlich, in der Baukunst wäre sie ein nationales Unglück. „Das Nationale kann nie ein Programm sein; es ist immer nur dann echt und wertvoll, wenn es unbewußt und ungewollt von selbst zum Vorschein kommt.“

In den beiden letzten Kapiteln seiner Schrift geht Paul Renner den Schlagworten Kollektivismus und Materialismus nach, die in der völkischen Literatur Sammelbecken aller ursächlichen Begründungen kulturellen Niedergangs sind. Hier zeigt Renner den Sinn der Architektur als Ausdruck der neuen Zeit. Er beweist am geschichtlichen Material, daß Kollektivismus nicht ohne weiteres politischer Kommunismus sein muß, sondern daß damit auch ein neuer Wille zur Ordnung gemeint sein kann.

Man wird gespannt sein können, ob und wie sich die Gegenseite zu der Schrift äußern wird.

Auch die führenden Kunstzeitschriften sind nach der Schließung des Bauhauses auf den Plan getreten und haben das Wort zu ernsten Auseinandersetzungen mit den kulturpolitischen Umtrieben ergriffen. Die „Kunst für Alle“ (München, Bruckmann A.-G.) läßt keinen geringeren als den weithin bekannten Münchner Architekten Geheimrat Theodor Fischer sprechen. Th. Fischer bewilligt einer Zeit wie der unsrigen, die keine einheitliche Linie zeigen kann, jedes Recht zu Versuchen und wendet sich energisch

gegen die „Lüge von der bolschewistischen Natur des neuen Bauens“. Daß sich einige der neuen Architekten zum Sozialismus bekannt haben, ist für ihn noch kein Grund, die Neuerungen als solche für undeutsch zu halten. Im Gegenteil, er hält den reinen Kern der Bewegung für deutsch: „sein Wesen ist Redlichkeit, harte Selbstentäußerung bis zur vorläufigen Aufgabe des überlieferten Kunstbegriffs“.

W. Riezler widmet in der „Form“ (Oktober 1932) dem „Kampf um die deutsche Kultur“ einen wertvollen Artikel. Auch er beschäftigt sich naturgemäß mit dem „Baubolschewismus“ und dem Rassebegriff in der Kunst, in der Abwandlung von Schultze-Naumburg. Wir müssen ihm recht geben, daß die von Schultze-Naumburg als arteigene nationale Volkskünstler dem „ostischen Untermenschtum“ gegenüber bevorzugten Maler Fahrenkrog, Hendrich, Stassen, Fidus und Wolfgang Müller nur ein reichlich blutleeres Symbol von der künstlerischen Kraft des jungen Deutschland vermitteln können. Eine gerechte Empörung erfaßt uns, wenn Schultze-Naumburg eine der erschütternden Figuren von Barlach abbildet und als Kommentar seine Bemerkung hinzusetzt „leiblich und seelisch schwer entarteter Mensch mongoloiden Blutes“. Es ist nicht angängig, den Begriff der klassischen Schönheit als Postulat und letztes Wertkriterium über alle Werke bildender Kunst zu stellen. Damit geht Schultze-Naumburg am Wesen und Ausdruckhaften heutiger Kunst vollkommen vorbei. Es ist tief begründet, daß heutige Kunstwerke allgemein kaum noch das südliche Schönheitsideal offenbaren, aber warum ihnen deshalb einfach Lebensberechtigung absprechen? Vielmehr hat der Künstler heute genau wie früher das gleiche Recht, sich durch den schöpferischen Vorgang im Kunstwerk von den inneren Bedrängnissen zu entlasten, die durch die geistige Unruhe in das Leben heute hineingetragen werden.

Es bleibt noch zu erwähnen, daß auch einige Tageszeitungen in ihren Spalten den Kampf gegen die hetzerischen Übertreibungen um den „Kulturbolschewismus“ eröffnet haben. Z. B. wirft F. A. Dargel im „Tag“ die Frage auf: Was ist „Kunst-Bolschewismus“? und beantwortet sie im Anschluß an die genannten Kunstzeitschriften.

Wir glauben, diese Gedanken nicht besser abschließen zu können, als durch eine Gegenüberstellung des Positiven der schöpferischen Arbeit dem Negativen einer bloßen Zeitkritik. „Weltoffenheit“ haben alle großen deutschen Künstler bewiesen, von der Romantik bis tief ins 19. Jahrhundert hinein, und keiner hat damit das starke Bewußtsein seiner Vaterlandszugehörigkeit vernachlässigt. Was „Weltoffenheit“ eines deutschen Künstlers von heute heißt, zeigt am besten der lesenswerte, vom stärksten Idealismus getragene Vortrag „Der schöpferische Sinn der Krise“, den der Architekt Erich Mendelsohn in diesem Sommer in Zürich gehalten hat (verlegt bei Bruno Cassirer, Berlin). Mendelsohn sieht die Lösung der weltanschaulichen Gegensätze nur von einer höheren Ordnung aus. Auch ihm ist für die Neuordnung der Welt die nationale Abgrenzung Voraussetzung, aber er warnt, den Begriff der Nation zu eng zu fassen. „Die kommende Welt läßt den Nationen ihre Eigenart, aber faßt sie zusammen zu überstaatlicher Gemeinschaft“. „Denn die Probleme der neuen Welt tangieren alle Völker gemeinsam“. Große übernationale Aufgaben haben den planvollen Austausch der Nationen zu schaffen. Die kommende überindividuelle Ordnung sieht Mendelssohn in der neuen Kunst vorausgeschaut, die dem „Gesetz der Einheitlichkeit unseres Lebens, der Übereinstimmung aller seiner Teile“ unterworfen ist.

Paul Bekker und die zeitgenössischen Musiker

Hans Mersmann

1.

Paul Bekker, der einstige Erste Anwalt der Neuen Musik, der Widersacher Pfitzners, ergreift das Wort. Diesmal nicht, um von seiner Opernpraxis aus das Problem des zeitgenössischen Theaters aufzurollen, sondern um eine Zeitdeutung zu geben. Er schreibt ein Dutzend Briefe. Unter den Adressaten sind Richard Strauß, Schönberg, Pfitzner, Schreker, Hindemith, Krenek und Weill, sind Furtwängler und Kestenberg, Tietjen und Schnabel. Das deutet auf eine Synthese der heutigen Musik, in der zwanglosen, privaten Form der persönlichen Anrede.

Die Briefe sind 1932 geschrieben und von der heutigen Situation aus zu verstehen. Weills „Bürgschaft" bildet beispielsweise ein breites Diskussionsobjekt. Einstellung auf die Gegenwart, verbunden mit der unmittelbaren Form der Äußerung gibt Bekkers Briefen das Gewand der Improvisation. Aber hinter dieser Improvisation steht die klare Absicht: Zeitdeutung zu geben, Verbindliches auszusprechen.

Paul Bekker war einmal zusammen mit Adolf Weißmann der Typus des großen Musikschriftstellers, der, gegenwartgebunden und mit der Produktion in breitester Fühlung, zu verallgemeinern, Richtung zu geben verstand. Seitdem hat sich vieles geändert. Die Richtung der neuen Musik liegt fest; ihr Ablauf ist zu erkennen. Bekker selbst aber hat inzwischen eine mehrjährige Intendantenpraxis hinter sich. Er hatte sich dem Theater verschrieben. Das ergibt Einseitigkeit des Blickes. Nicht nur in der Erkenntnis seines Spezialgebietes, der Oper, auf die sich ein großer Teil seiner Äußerungen bezieht. Mehr noch in dem Gesamtbild. Etwa wenn Krenek als Instrumentalkomponist überhaupt nicht in Erscheinung tritt, noch mehr, wenn Hindemith als eine „Pyramide" bezeichnet wird, „welcher die Spitze fehlt". Zu dieser Formulierung konnte Paul Bekker nur gelangen, wenn er Hindemith unter der Perspektive: Cardillac — Neues vom Tage — Unaufhörliches, sah. Bekkers Pyramide aber fehlt nicht die Spitze, sondern vor allem die Breite. Eine Auseinandersetzung mit den Opernproblemen der letzten zehn Jahre ist nicht denkbar ohne die Krolloper. Sie wird in dem Brief an Kestenberg in die Diskussion hineingezogen, doch mehr beiläufig und nicht von ihrer zentralen Bedeutung aus. Wo aber bleibt der Brief an Klemperer, der unbedingt in dieses Gesamtbild hineingehört hätte? Wo steht, wenn nicht als Adressat, so doch als wesentlicher Inhalt, Strawinsky?

So fehlt eigentlich die große Synthese der Zeit, die man bei der Auswahl der Angeredeten erwarten mußte. Der Blick scheint nicht frei genug für ein Gesamtbild. Daß ein solches gemeint ist, zeigen aber die Briefe selbst. Sie beginnen aphoristisch, mit leichter Hand gefügt und enden in einer, manchmal großartig angepackten Analyse der Persönlichkeit. Wenn Bekker Artur Schnabel fragt: „Spielt man eigentlich noch immer Klavier?" und entschuldigend sagt, er habe „sieben Jahre auf einem andern Erdteil, um

nicht zu sagen andern Stern gelebt", so wirkt das vielleicht noch glaubhaft. Wenn er aber kurz darauf Schnabel sein Ideal eines Klavierabends beschreibt:

> „als einen Rausch und Taumel virtuoser Künste, so daß das Publikum recht außer Rand und Band gerät – aber nicht weil man ihm einen heiligen Komponisten zelebriert, sondern weil es hingerissen ist von dem Manne, der da vorn am Flügel sitzt und der seine Hörer emporträgt in ein Reich spielerischer Phantastereien und unwahrscheinlicher Effekte des Instruments – also so recht als Zauberabend",

so werden wir nachdenklich. Nicht, weil wir zu den „gut revolutionären Fortschrittsapostelchen" zu gehören glauben, die von Paul Bekker beiläufig eins versetzt bekommen, sondern weil sein Ideal des Klavierkonzerts gerade von unsern großen Pianisten eindeutig überwunden ist. Und weil seine Übereinstimmung mit heute herrschenden Tendenzen, die wir als rückläufig oder ausgesprochen reaktionär empfinden, doch zu frappant bleibt.

Überall aber ist der große Dialektiker am Werke. Seine Feder ist so scharf geschliffen wie jemals vorher, seine Sprache glänzend, seine Fähigkeit das jeweilige Objekt abzutasten, einzufangen und schließlich herauszumeißeln, erstaunlich.

Aber es bleibt ein Rest. Vor zehn Jahren war eine Persönlichkeitsanalyse Schönbergs, wie Paul Bekker sie damals selbst im Melos gegeben hat, eine Tat, eine Aufdeckung neuer Zusammenhänge, eine Bestätigung halbdunkler Ahnungen. Heute müßte sie viel weiter ausholen und viel breiter fundiert sein, um zu überzeugen. Es geht heute nicht mehr an, Schönberg als eine Mischung von Mathematik und Romantik zu sehen. Objekt und Perspektive haben sich geändert.

2.

Nach dieser allgemeinen Charakteristik noch ein paar Blicke in die einzelnen Briefe. Richard Strauß ist der erste Adressat. Die Vergangenheit wird lebendig, der Führer am Anfang des Jahrhunderts steht vor uns.

> „Und während Ihr Blick mehr und mehr nach innen sank, begab sich die Katastrophe, und diese ganze Welt, Ihre bisherige Welt ging unter. Sie aber saßen wie der Kaiser in Ihrem Werk versteinert, nur das Auge noch lebend, auf Ihrem Thron, zu dem kein Reich mehr gehörte, und das Leben schien erloschen.

Ein Künstler, dem diese Formulierung gelang. Aber dann wird das Bild unverbindlich. Das „Wiederfinden des alternden Meisters mit einer Jugend, die ihn . . . neu verehren lernte", bleibt letzten Endes eine private, unwahrscheinliche Feststellung.

Im allgemeinen scheint gerade die Analyse der großen Musiker der letzten Generation besonders gelungen. Die Auseinandersetzung mit Pfitzner ist hervorragend. Die Vorwürfe, die Paul Bekker seinem alten Widersacher macht, treffen den Kern.

> „Es genügte Ihnen nicht die uneingeschränkte Möglichkeit, positiv zu wirken, es mußte auch vernichtet werden. Welche Überheblichkeit, welcher Irrtum und welche Schädigung! Was haben Sie in Wirklichkeit getan? Sie haben Haß und Verwirrung gesät, Sie haben Zerstörung geschaffen, Sie haben die Menschen, die an Sie glaubten und Ihnen die Achtung vor der schöpferischen Persönlichkeit entgegenbrachten, in ein Durcheinander der Meinungen gehetzt, aus dem niemals etwas Gutes entstehen konnte, wohl aber viel Böses, Schlechtes und Törichtes erwachsen ist. Sie haben Krieg gemacht, mutwilligen Krieg und wofür? Für Unterschiede von Nasen, nicht von Geistern."

Problematischer ist die Behandlung des einstigen Freundes Franz Schreker. Über Krenek wird Wesentliches gesagt. Wenn Paul Bekker Kreneks Behandlung der Singstimme mit folgenden Sätzen charakterisiert:

„Hierin sind Sie Angehöriger einer Generation, die rein abstrakt polyphon und instrumental zu denken beflissen war. Ebenso wenig ähneln Sie Schreker in der Neigung zu koloristischer Wirkung, für die Sie als besondere persönliche Gabe eine oft brutale Kraft und Bildhaftigkeit der rhythmischen Gestaltung einzusetzen wissen. Am ehesten zeigt ihre Melodik trotz der merkwürdigen stilistischen Unausgeglichenheit zwischen asketischer Herbe und ungenierter, fast volksmäßiger Einfachheit zuweilen eine Famlienbeziehung zu dem Lehrer. Freilich fehlt Ihnen der gesangliche, italienisierende Zug Schrekers, sowie seine Kunst der Ausspinnung und organischen Durchbildung der Phrase“,

so mag dies ebenfalls als eine Probe seiner Kunst der Analyse genommen werden. Aber in diesem Bilde fehlen wesentliche Züge: die lineare Polyphonie der frühen Instrumentalmusik, die konsequente Harmonik des Klavierstils, die geistige Einstellung zu seinen Texten.

Noch schärfer markiert sich der Widerspruch bei Furtwängler, Auch hier gibt Bekker in ein paar Strichen einen Abriß der Persönlichkeit, wie er wohl wesentlicher kaum gegeben werden konnte:

„Was Ihnen fehlt an der demiurgenhaften Dämonie eines Mahler, der triebhaften Urmusikalität und Klangphantasie eines Nikisch, der Elementarkraft eines Mottl und Naturwüchsigkeit eines Richter, das gleichen Sie aus durch Ihre Fähigkeit der Zusammenfassung und spirituellen Verdichtung des Wesenhaften. Irgendwie hat sich bei Ihnen alles in Erkenntnis, in ein philosophisch durchleuchtendes Schauen umgesetzt – wie stets da, wo eine große Linie zum Ende neigt. Ich sehe in Ihnen eine solche Schlußerscheinung, den reproduzierenden Künstles einer aussterbenden Generation“.

Wir folgen Bekker beinahe bis an des Ende seines Weges. Er beschreibt ein Konzert, in dem Furtwängler Beethoven, Brahms und Strawinsky aufführte, und weist für jeden dieser drei Fälle das Verhältnis von Werk und Wiedergabe nach. Eine Auseinandersetzung mit Furtwängler über die Rolle der neuen Musik in seinen Programmen führt zu klaren und mutigen Feststellungen:

Diese Novitäten sind nur da, um einer angeblichen Anstandspflicht formelles Genüge zu tun, und jedermann fühlt sich erleichtert, wenn sie vorbei sind. Wäre es nicht besser, ehrlich zu sein und sie grundsätzlich wegzulassen? Nicht aus Gehässigkeit, Bequemlichkeit oder Parteinahme. Einfach aus künstlerischer Aufrichtigkeit, deren Konsequenzen gerade Sie auch da ziehen müßten, wo Sie sich dadurch nach außen hin scheinbar in Nachteil setzen“.

Aber trotzdem bleibt für Paul Bekker das Konzert „jene Art von musikalischen Veranstaltungen, zu der das Publikum in Massen geht oder doch gehen sollte, um Orchester- oder ähnliche Instrumentalwerke großen Stils zu hören“, bleibt das Konzert die Einrichtung, welche „mit der Symphonie lebt und stirbt“. Das ist das zwangläufige Gegenbild zu dem andern Typus des Virtuosenrauschs, der in dem Brief an Schnabel formuliert wurde. Hier muß man widersprechen. Denn hier spürt man bei aller Fortschrittlichkeit und Bejahung im einzelnen eine tiefe Kluft. Davon, daß das Konzert neue Wege und Formen sucht, daß es einen andern Stil für die Passionsaufführung gibt als den Furtwänglers, eine andere Art, Klavier zu spielen, als die des großen Virtuosen, davon, daß es Volksmusikschulen, Massenchöre, Gemeinschaftsmusik, neue Formen der Kammermusik gibt, ist mit keiner Zeile gesprochen. Wenn man in Hindemith zu achtzig Prozent den Opern- und Oratorienkomponisten sieht, kann man freilich mit einem Stück wie dem „Plöner Musiktag“ kaum etwas anfangen. Und der „Pyramide fehlt die Spitze“.

3.

Wenn Paul Bekkers Briefe bei ihrer Verschiedenheit eine gemeinsame Mitte haben, so ist es die Oper. Hier lebt der Intendant von Kassel und Wiesbaden in seinem eigensten Kreise, spricht von seinen eigensten Erfahrungen. Das Bild, welches die Briefe von Bekkers Verhältnis zur Oper geben, ist nur in einzelnen Zügen neu. In seiner Totalität ist es in seinem kleinen Buche über das Operntheater festgelegt. Die Probleme der zeitgenössischen Oper und des Opernstils werden mit Leidenschaft erörtert. Die Briefe an Schreker, Hindemith, Weill und Tietjen sind voll davon. Unter diesen Briefen ist der an Tietjen der wertvollste. Der Intendant rechnet mit seinem Generalintendanten ab. Der Brief ist eine einzige Anklage:

„In dieser Widerstandslosigkeit sehe ich das Versagen gegenüber der sozialen und organisatorischen Aufgabe, in der verbindlichen Befolgung schlechter Publikumswünsche das Versagen der künstlerischen Sendung . . . Der Weg führt zur Vernichtung des gemeinnützigen Theaters durch Verfälschung, also durch grundsätzliche Preisgabe des geistigen und kulturellen Daseinszweckes“.

Wieder fühlen wir uns in allen kulturpolitischen Forderungen auf gleichem Boden. Eine große Rolle in den ästhetischen Erörterungen spielt die Frage der Texte. Zweimal wird das Wort Mozarts zitiert „die Poesie müsse der Musik gehorsame Tochter sein“. Das ist Schreker gegenüber gleichsam als eine Entschuldigung für seine schlechten Texte gesagt, bei Hindemith als eine Aufforderung, keine große Literatur zu komponieren.

Mag er vielleicht an beiden Stellen Recht haben. Entscheidend wird die Frage mit dem Brief an Kurt Weill, denn hier geht es nicht mehr um Text oder Musik, sondern um die Idee der heutigen Oper. Wieder taucht das „museale“ Operntheater auf. Bekker beruhigt Kurt Weill: auch die „Bürgschaft“ stünde in seinem „Museum“. Aber die Fragen, die vorher noch ungeklärt blieben, fordern nun eine klare Antwort. Wenn Bekker in der Dreigroschenoper „eine sehr schlagkräftige und lebendige Operette, nicht weniger, aber auch nicht mehr“ sieht, so kann man verstehen, daß er das Wesentliche der „Bürgschaft“ nicht in der „Lehre von der Allmacht der Verhältnisse“, sondern „in der Art der Choraufteilung, der Behandlung der vokalen Masse in dreifach veränderter . . . Architektur“ erblickt. Und so wird eine Entscheidung zwischen der „politischen Idee“ und der „singenden Stimme“ gefordert. „Kann man Politik singen? Gewiß, man kann, aber wozu soll man eigentlich?“

Hier ist alles Wesentliche aufgedeckt. Bekkers Begriff des „musealen“ Operntheaters erfährt eine starke Vertiefung. Aber von seinem artistischen Bekenntnis zur „singenden Menschenstimme“ aus bleibt die an Hindemith und Weill gerichtete Forderung, eine „Volksoper zu schaffen, die alle Tragik der Verhältnisse überwindet und in der stets erneuten Bejahung ihr Lebensziel findet“, unklar.

Einige mehr an der Peripherie liegende Briefe ergänzen das Bild, ohne es zu erhellen. Das ist die Auseinandersetzung mit einem Verlag, der Brief an den Opernsänger, den Operettenkomponisten und schließlich das Gespräch mit dem eigenen Spiegelbild (ein wunderbares Motiv für einen Theatermenschen, aber nach keiner Richtung ausgeschöpft). Aber dies alles bleibt in einer mehr privaten Atmosphäre und ohne rechte Stoßkraft.

Ein Zeitbuch ist entstanden, das zu einer Auseinandersetzung zwingt, in dem Zustimmung und Ablehnung sich mannigfach kreuzen und in dem ein Dutzend wesentlicher Menschen, scharf und lebendig, aber nicht erschöpfend gesehen, in unsern Gesichtskreis treten.

Rundfunk und Film

Filmstil und Filmmusik

Kurt London

Daß ein Kunstwerk Stil habe, ist bei seiner Beurteilung eine der wesentlichsten ästhetischen Forderungen. Stillosigkeit in der Kunst entspricht der Mißbildung in der Natur: sie hält sich allenfalls kurze Zeit mühsam am Leben, stirbt dann schnell ab und hat selten genug das unverdiente Glück, als Kuriosum im Gedächtnis künftiger Zeiten verankert zu bleiben. (Als Kuriosum, nicht als Kunstwerk.)

Es gibt mannigfache Stilmöglichkeiten, aber jeweils immer nur einen anwendbaren Stil. Ein stilvolles Werk ist unserer Achtung sicher, auch wenn wir es an sich nicht bejahen; Stillosigkeit versagt selbst dem Talent, das sich etwa in ihr findet, die mildernden Umstände. Es gibt keine Kunst ohne Stil.

■

Was nun, in diesem Zusammenhange, den Film betrifft, so ist er freilich ein arg vernachlässigtes Stiefkind, das die Kunst zur Mutter, das Geschäft zum Vater hat und nun nicht recht weiß, für wenn es sich eigentlich erklären soll. Er war von Anfang an stilistisch unsicher, erreichte nur am Ende der Stummfilmzeit – mitunter – beachtliche formale Geschlossenheit. Seine natürlich beschränkten Darstellungsmittel erwiesen sich rein künstlerisch als sein Glück: gerade seine Primitivität bildete er virtuos aus.

Die Musik versuchte zu ergänzen, zu vertiefen, zu kolorieren. Mit dem Wachstum des Films wuchs auch sie vom Leierkasten oder Orchestrion zum großen Sinfonie-Orchester. Der Rahmen war also gegeben, – wie füllte man ihn aus? – Beinahe noch mehr als den Bildern selbst haftete dem filmmusikalischen Stil Unsicherheit an. Nach Überwindung des „Groschenkintopps“, dessen Klavierspieler eine kriminelle Verfolgungsszene etwa mit dem schönen Schlager „Man steigt nach“ musikalisch illustrierte, gab man sich Mühe, den Stimmungsgehalt der Bilder mit ernsthafterer Musik anzudeuten, kam auch allmählich darauf, gute Filme eigens komponieren zu lassen, um einen möglichst geschlossenen Stil zu erreichen. Mit solchen Durchkompositionen – im Verhältnis zu den tausenden von Stummfilmen blieben es verschwindend wenige – war ohne Zweifel ein gewisser Höhepunkt des Filmstils erklommen, der durch noch so geschickte Zusammenstellung verschiedenartigster Musikstücke (Kinotheken) nicht erzielt werden konnte.

Nach drei Jahren Tonfilm haben wir eingesehen, daß man die sogen. Kompilation, die Illustrationsmethode durch Zusammenstellen einzelner Piècen, weit überschätzt hat. Heute wissen wir, daß es sich eigentlich erübrigt hätte, über Wert oder Unwert solcher Musikaufstellungen zu diskutieren, deren Lektüre uns anno 1932 lachen macht, — daß es vielmehr dabei nur Abstufungen des Geschmacks und des Geschicks gab, um wenigstens die abstrusesten Stilklitterungen zu vermeiden. Daß bei diesem musikalischen Stilgemisch, bei dem etwa das Bedauern über nicht vorhandene Bananen Isoldes Liebestod auf dem Fuße folgen konnte, auch der Filmstil zu wirklicher Ausgeglichenheit höchst

selten zu gelangen vermochte, ist erklärlich. Denn Musik blieb sein untrennbarer Bestandteil, solange er stumm war. Routine verdeckte Stilfehler. Man hätte daraus für künftige Zeiten lernen können, man hat es nicht getan.

■

Der Tonfilm kam. Die Musiker triumphierten: jetzt mußte das goldene Zeitalter für die Filmmusik anbrechen! Weder schienen wirtschaftliche, noch technische Gründe gegen die originale Komposition eines jeden Tonfilms zu sprechen.

Die Enttäuschung kam schnell. Es begann die Zeit, da man den Tonfilm zum Bastard machte, da man jedem angefangenen Stummfilm Ton aufpfropfte, damit er nur eben Laute von sich gebe. Nach Erledigung dieses unwürdigen Zustands änderte sich nur eines: den Platz der Kinotheken und Musikaufstellungen erbte der Schlager, verdrängte schließlich fast alle ernsthaften filmmusikalischen Versuche und behauptete zuletzt das Feld als überlegener Sieger.

Einmal in die Welt gesetzt, breitete sich der Schlagerbazillus immer weiter aus, wurde zur Schlagerindustrie und begann, planmäßig den Tonfilm zu zersetzen. Er unternahm es, sich in Gebiete zu drängen, in die er nicht gehört, — wenn man von eigentlichen Tonfilmoperetten absieht. Er hat den Stil des Tonfilms, also den Stil einer ganz neuen Form darstellender Kunst, systematisch zerstört. Er hat aus dem Drama eine Operette gemacht, aus dem Schauspiel eine Posse. Er hat das dramaturgische Gewebe auch des sorgfältigsten Manuskriptes zerrissen, die Spannung an den wichtigsten Momenten aufgehoben und, im Verein mit seinen meist dummen, platten Texten, das Allgemeinniveau des Film auf eine viel zu niedrige Stufe gedrückt. Durch die schnell einsetzende Massenproduktion von Schlagern entstand eine Schlagerinflation, bei der eine Nummer von der anderen kaum mehr zu unterscheiden ist. Verständlich, daß da das Publikum rasch abstumpfte, und daß sich die Gelder, die Film- und Schlagerindustrie verdient hatte, sehr bald an Hand der Kassenrapporte der Kinos als Danaergeschenk erwiesen.

Durch die fast uneingeschränkte Herrschaft des Schlagers verwischte sich der Charakter der Filme immer mehr. Es gab kaum mehr einen stilistischen Unterschied zwischen Drama und Singspiel. Diese laxe Auffassung vom Kunststil kam der Neigung gewisser Produzentenkreise sehr entgegen, nur solche Filme zu drehen, die möglichst allen Volkskreisen genehm wären. Nicht nur formal, sondern auch inhaltlich sollten die Filme jeder Geschmacksrichtung etwas geben, jedem ein Stückchen seiner Weltanschauung, ein bißchen Ernst und ein bißchen Scherz. Aber das geht heute nicht mehr. In einer Zeit, da sich die Meinungen darüber, wie das Leben sein müßte, überall in der Welt mehr denn je und schroffer als jemals gegenüber stehen, hat der Opportunismus sehr bald seine Grenzen. Die Charakterlosigkeit muß endlich aus den Drehbüchern verbannt werden, — wobei Charakterlosigkeit bis zum gewissen Grade mit Stillosigkeit identisch ist.

■

Nur selten wurde der Schlager in so verfeinerter, mit dem Bild und dessen Atmosphäre oder Rhythmus verbundener Form gebracht, daß man ihm auch bei strengerer kunstkritischer Betrachtung Daseinsberechtigung zubilligen konnte. Es waren das Fälle, in denen er, wie etwa in „Sous les toits de Paris“, aus der Idee des Manuskripts

heraus gleichsam zum wichtigen Requisit wurde. Aber Filmmusik im eigentlichen Sinne, die sich ernstlich als solche ausgeben kann, gab es bisher immer noch höchst wenig. Das lag nicht am Mangel an guten Komponisten, sondern eben an der Stoffgestaltung durch die Filmproduktion. Dabei hätte gerade Deutschland Gelegenheit gehabt, den neuen Stil zuerst auszubilden, der bereits in einem seiner ersten Tonfilme (1929) vorhanden war; im „Land ohne Frauen“ tauchte jene neuartige Form von Musik- und Dialogmischung erstmalig auf, wurde erst zwei Jahre später in René Clairs Filmen zu stilistischer Vollendung gebracht.

Immer noch fehlt der eigentliche Musikfilm. Musiker wie Hindemith, Milhaud, Rathaus, Eisler, Dessau, Zeller, Becce u. a. m. haben in den wenigen Filmwerken, die mit guter Musik versehen wurden, Ansätze gezeigt, von denen aus der filmmusikalische Stil, damit der Filmstil überhaupt, weitergebildet werden könnte. Die stofflich-stilmäßige Unsicherheit, Hemmschuh einer gesunden Entwicklung, wird erst aufhören, wenn man es unterläßt, unter dem Vorwand künstlerischer Betätigung Gefälligkeitsfilme zu drehen (nach dem Motto: wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen), und wenn ferner der Musik auf die Gestaltung des Drehbuchs eine entscheidende Stimme zuerkannt wird.

Dann erst können sich die Geister scheiden, dann wird man beim Besuch einer Filmoperette kein verstümmeltes Drama, beim Besuch eines ernsten Stückes keine verkappte Posse mit Gesang und Tanz vorfinden. Dann würde sich der Musikfilm, als eine der wichtigsten Formen des Tonfilms, in möglichster Stilreinheit entwickeln, – könnte endlich ein stilistisches Großreinemachen einsetzen und den Film von jener Staubkruste befreien, die im Durchschnitt fingerdick auf ihm liegt und seine unabsehbaren Möglichkeiten verdeckt.

Der Rundfunk ist kein Konzertsaal

Walter Gronostay

Zu Urzeiten — nämlich zu Beginn des stummen Films — hingen in der Passage unter den Linden große Kästen aus. Kästen mit verlockenden Inschriften wie Susanna im Bade, Zwei muntere Bachfischlein usw. Man steckte zehn Pfennig in den Kasten, drehte dann eine Kurbel und durfte süß erschauernd mitansehen, wie eine Kolossaldame sich schelmisch lächelnd ihren Korsettpanzer vom mächtigen Leibe schälte. Oder man durfte — wiederum nach Einwurf eines Zehnpfennigstücks und wiederum kurbeldrehend erleben — wie zwei Mastbackfische eine Bettfedernschlacht in ihrem Boudoir ausführten.

Diese kecken Genrebilder wären weiter nicht erwähnenswert, wenn sie nicht ein ganz gutes Vergleichsmoment für kommende Dinge abgäben. Das Interessante an den eben beschriebenen Szenen ist, daß eine Wirkung nicht durch künstlerische Mittel, sondern durch den Darstellungsstoff selbst erzielt werden sollte.

Sowohl der stumme Film als auch später der Tonfilm hielten sich eine Zeit an Vorlagen, ehe sie ihren eigenen Stil fanden. Anders der Rundfunk; denn der hält seine

Vorlagen für seinen Stil. Aber seine Schwierigkeiten sind viel vertrackter, und wenn man den hier im Pfeffer liegenden Hasen der Öffentlichkeit vorführen will, muß man entschlossen wie ein Kriminalinspektor von Scotland Yard in das Dunkel der Probleme hineinstoßen.

Die Welt des Sichtbaren existiert für den Rundfunk nicht. Also griff man seinerzeit zwangläufig eine Kunstform auf, die nur in der Welt des Hörbaren anzutreffen war: die Musik. Also bekam die Musik den breitesten Platz an der Sonne. Also nimmt heute die Musik fast 75% des Gesamtprogramms ein. Sendestoff ist demnach in reicher Fülle gegeben. Und da ein Musikstück zugleich identisch ist mit seiner Darstellungsform, sollte man glauben: das Problem – Musik im Rundfunk – sei ganz und gar gelöst.

Wenn heute ein Kritiker Musik im Rundfunk zu beurteilen hat, so sagt er: die Musik, die ich eben gehört habe, war gut oder schlecht, der Künstler, der sie ausführte, konnte etwas, oder konnte nichts. Das heißt, er hat sich daran gewöhnt, im Rundfunk dieselbe Musik wie im Konzertsaal anzutreffen, er empfindet die Musik an dieser Stelle als ebenso selbstverständlich wie den Himmel zu seinen Häupten. Die ganze Angelegenheit wäre also sicherem Einvernehmen nach in bester Ordnung. Sie ist aber gar nicht in Ordnung.

Wir erleben heute eine Situation, deren Neuartigkeit wirklich frappant ist. Die besonderen Schwierigkeiten ergeben sich aus folgenden zwei Punkten. Erstens ist Musik immer für einen bestimmten Kreis bestimmt. Im Rundfunk wird nun dieselbe Musik losgelöst von ihren besonderen Gegebenheiten einer unbestimmbaren Masse vorgeführt.

Zweitens fällt die gesellschaftliche Form des Hörens, wie sie der Konzertsaal durch seine besonderen Gegebenheiten erzwingt, im Rundfunk fort. Der Funkteilnehmer hört ungesellschaftlich und privat. Es lohnt sich, auf diese beiden Punkte näher einzugehen.

Musik an sich kann es nicht geben, denn Musik ist eine menschliche Äußerung. Daß ein Gedanke eine Form annimmt, daß Gedachtes überhaupt gesagt wird, läßt auf den Willen zur Mitteilung schließen. Und es ist immer ein Partner da, dem etwas mitgeteilt werden soll.

Aus dem einen werden viele Partner, und am Ende ist es ein ganzer Kreis von Menschen, an die sich die künstlerische Mitteilung richtet. Aber es ist dann immer ein bestimmter Kreis, der in seiner Begrenzung dem Musiker nicht einmal plump bewußt zu werden braucht. So dachten Haydn und Mozart wahrscheinlich nicht an ein feudales Publikum, so dachte Beethoven nicht an ein liberal-bürgerliches und Wagner nicht an ein national-bürgerliches Publikum, sie dachten alle nicht daran, aber sie schrieben doch dafür. Auf ein bestimmtes Publikum werden die Kunstmittel abgestimmt.

Die Frage ist jetzt, ob es möglich ist, so spezielle Gebilde überhaupt auf ein anderes Zeitalter, in ein anderes Milieu und besonders auf den Rundfunk übertragen zu können.

Kunstmusik ist fast immer exklusiv. Mit wenigen Ausnahmen richtet sie sich an eine verhältnismäßig kleine Schicht von Menschen. Da aber diese kleine Schicht die öffentliche Meinung bestimmt, Zeitungen und Bücher schreibt, kann man leicht der Meinung werden, diese wenigen wären alle.

Dieser Minorität sind ohne weiteres Kunstwerke vergangener Epochen zugänglich, weil sie durch ein historisches Training – allgemein Bildung genannt – ein geschichtliches Einfühlungsvermögen anerzogen bekommt. Die Mehrzahl der Menschen – da diese Voraussetzungen bei ihnen nicht zutreffen – hat jedoch die Möglichkeit einer geschichtlichen Einfühlung nicht. Konkret gesprochen: die überwältigende Mehrzahl der Funkhörer lehnt Kunstmusik, sogenannte Opusmusik, ab.

Diese ablehnende Haltung wird umso verständlicher, wenn man die übrigen Schwierigkeiten bedenkt, die sich vor dem verzweifelten Funkhörer verschwenderisch auftürmen.

Funkhören ist dasselbe wie unorganisiertes Hören. Zwar ist es süß und verlockend, auf dem Sofa liegend Wagner zu hören, aber Wagner hat seine Werke nicht für den auf dem Sofa liegenden Zuhörer bestimmt. Im allgemeinen wird nämlich einem Musikstück zugleich das Hörmilieu mitgegeben. Bachsche Kantaten werden in der Kirche, Beethovens Symphonien im Konzertsaal und Wagners Musikdramen in Bayreuth gehört.

Die Suggestion, die von einem Raum ausgeht, trägt viel dazu bei, dem Hörer eine bestimmte Disziplin zu verleihen. Wenn auch diese Art von Disziplin etwas äußerlich ist, so ist sie doch Zucht und gibt Haltung.

Wer stünde z. B. im Konzertsaal ohne weiteres auf, wenn ihm das Musikstück nicht gefällt und er außerdem noch in der Mitte der Reihe säße. Beschimpfungen – vor allen Dingen, wenn man während eines pianissimo hinausgeht – wären die Quittung für solche Zuchtlosigkeit. Und so muß denn Musik wirklich schon sehr schlecht sein (oder sehr neuartig. Die Schriftl.), wenn man den Entschluß faßt, sich lieber beschimpfen als quälen zu lassen, und also das Fauteuil verläßt. Ungeheuer einfach ist es hingegen, das Empfangsgerät abzustellen oder während einer Symphonie einen Roman zu lesen. Ernsthaftes Unwohlsein kann dem Funkhörer kaum bereitet werden, ein gütiges Geschick hat ihm die Möglichkeit mitgegeben, Haus und Hof gegen mißliebige Klänge zu schützen. Gegen ein Gift ist ihm sozusagen ein Gegengift in die Hand gedrückt worden.

Die beiden Schwierigkeiten, die einer erfolgreichen Verbreitung von Kunstmusik durch den Rundfunk entgegenstehen, sind beschrieben. Es waren:

1. der Widerspruch zwischen Kunstmusik und Masse,
2. das unorganisierte Hören.

Man hat beschlossen, diesen Schwierigkeiten nicht weiter Wert beizulegen und einen einfachen Weg einzuschlagen.

Man verzichtet kurzerhand auf das Mitgehen der Masse und stellt sich auf den Standpunkt, daß man dem großen Publikum geben soll, was es im Grunde seines Herzens eigentlich will: Blasmusik, Tanzmusik und Unterhaltungsmusik aller Art, daß man auf der anderen Seite dem gebildeten Teil des Publikums Kunstmusik vorsetzt, je nach dem Ausfall der Reichstagswahlen entweder vorwiegend moderne oder vorwiegend klassische, romantische Programme.

Das ist ein ungeheuer gefährlicher Standpunkt.

Man nimmt sich auf diese Art und Weise jede Möglichkeit einer künftigen Massenbeeinflussung und ist infolgedessen, um dem Publikum überhaupt etwas zu bieten, gezwungen, die Minusseiten des öffentlichen Geschmacks besonders zu betonen.

Man muß aber, wenn man den entstandenen Schaden wieder gutmachen will, sich bemühen, Aufführungsformen zu finden, die ein verständnisvolles Hören eher ermöglichen als die bisherigen. Die Prinzipien der musikalischen Redaktion, nach denen heute gearbeitet wird, entstammen dem Konzertsaal und sind nicht auf den Rundfunk übertragbar.

Ein Konzert wird von Leuten besucht, die ein Konzert hören wollen, die überhaupt schon eine nähere Beziehung zur Musik haben. Ein Funkkonzert aber soll von Leuten gehört werden, bei denen solche Voraussetzungen nicht zutreffen. Dazu ist noch die obenerwähnte Schwierigkeit zu berücksichtigen, die sich aus dem unorganisierten Hören, wie es der Radioempfang bedingt, ergibt. Es wird daher die erste Aufgabe sein, die Aufmerksamkeit des Hörers zu fesseln, um sicher auftretenden Ermüdungserscheinungen von vornherein zu begegnen. Es ermüdet eine langausgedehnte Form, deren Logik der Hörer nicht erfassen kann, da er über die dazugehörigen Bildungsvoraussetzungen nicht verfügt. Es ermüdet ein gleichmäßiger Klang, wie der Klang des Klaviers oder des Streichquartetts. Das typisch funkungeeignete Stück in diesem Sinne ist die Hammerklaviersonate von Beethoven. Das musikalische Funkprogramm soll nahezu filmartig aus einer Reihe von verschiedenartigen Reizen zusammengesetzt werden, die die Aufmerksamkeit des Hörers ständig fesselt.

Es gibt auch schon im Sendebetrieb einige Beispiele hierfür. Zu den erfolgreichsten Programmen gehören die Schallplatten und die Funkpotpourris. In beiden Fällen haben sich diese Typen vom Konzertprogramm völlig entfernt. Die Musikstücke sind kurz, die klangliche Abwechslung ist zum Prinzip gemacht. Noch eine bisher nicht ausgenützte Möglichkeit bietet sich, um Kunstmusik den Hörern einigermaßen auffaßbar zu machen. Man kann die Musik als reines Phänomen in einen kunstgeschichtlichen Querschnitt einordnen. Derart vielleicht, daß man auf ein Stück Rousseau oder eine Napoleonische Proklamation ein Werk von Beethoven folgen läßt, das wiederum von einem Goethebrief abgelöst wird. Die Beziehung, in der ein Werk zum Zeitgeschehen stände, würde offenbar und Musik würde als Kulturgeschichte erlebt.

In all den Fällen, wo der Rundfunk sich auf seine Eigengesetzlichkeit besinnt, entsteht die Möglichkeit einer neuen funkischen Wirksamkeit. Wenn er z. B. jedoch bedenkenlos die Voraussetzungen eines fremden Milieus zu seinen eigenen macht, wird er sofort wirkungslos. Wirkungslosigkeit ist aber das schlimmste Schicksal, das man einem Musikstück bereiten kann. Die Musiker sind heute noch viel zu eingesponnen in die Traditionen ihrer Kunstübung, als daß sie jetzt schon erkennen würden, wie unsinnig es ist, den gewohnten Betrieb auf den Rundfunk zu übertragen.

Die unentwegten Sänger, Geiger und Pianisten merken nicht, daß ihnen außer der Konkurrenz niemand im Rundfunk zuhört. Während so ein Braver unverdrossen am Klavier werkelt, sind die Lautsprecher in Berlin längst abgestellt; er konzertiert sozusagen in der Wüste, obwohl ihm dort vielleicht sogar noch die Wölfe oder Füchse zuhören würden.

Man vergesse nicht, es ist für den einfachen Mann schon fast unmöglich, die Kunstmusik zu begreifen. Man macht aber jedes Verständnis radikal unmöglich, wenn man ihn nun auch noch in ein drahtloses Konzertleben einbeziehen will. Die Erfahrung hat unwiderleglich bewiesen, daß Kunstmusik, ordnet man sie zum Konzertprogramm, ihre Wirkung im Funk verliert.

Wenn man sich jetzt nicht zu einem schrankenlosen Aesthetizismus bekennen will, wenn man Musik wirklich wirken lassen will, muß man sich von dem Prinzip, mit der einen Hand Musik für Gebildete und mit der anderen Hand Musik für Ungebildete zu spenden, ein für allemal abkehren.

Ein unproduktiver Rundfunk wird sich immer mit der Anhäufung von Sendestoff begnügen, während ein produktiver Rundfunk vor allem für die Sendeform eintreten und im Ernstfall kämpfen wird.

Es ist für die Musiker heute wichtiger, sich um die lebendige Wirksamkeit der Musik im Rundfunk zu kümmern, als den völlig aussichtslosen Versuch zu machen, die Gesetze eines anderen Milieus hierher zu übertragen.

Alle Bemühungen müssen sich darauf konzentrieren, die Eigengesetzlichkeit des Rundfunks zu entwickeln. Allerdings – solche Bemühungen sind mit gewissen Unbequemlichkeiten verbunden.

Ausland

Pariser Novitäten

Robert Gaby

Die Krise, die ganz Frankreich bedrückt, wirft ihre Schatten auch auf die Musik und ihre Lage. Es hat eine Krise in der Opéra gegeben, wo der Direktor Rouché wegen des Defizits mit dem Rücktritt drohte. Es kriselt auch in der Opéra-Comique, und die wiedergeöffneten Pforten werden dort, daran ist kein Zweifel, für keinerlei Novitäten offenstehen, sondern man wird einzig darauf bedacht sein, mit dem alten, mehr oder minder guten Spielplan Kasse zu machen.

Immerhin hat die Opéra, nach der Erstaufführung eines nebensächlichen Werkes, betitelt „Les Jardins sur l'Oronte", ein Ballett von Prokofieff angesetzt.

Was die Konzerte anlangt, so findet man wenig Außergewöhnliches angezeigt.

Demnächst jedoch soll eine Festveranstaltung für Koechlin stattfinden. Charles Koechlin ist ein merkwürdiger Musiker, der seine Arbeitskraft vornehmlich in seiner Eigenschaft als Lehrer verausgabt: mehrere junge Musiker von Rang haben seine Erziehung genossen. Aber er hat auch selber eine beträchtliche Anzahl von Kompositionen geschrieben, deren Charakter nicht leicht zu fassen ist: in ihnen ermöglicht eine sehr freizügige Scholastik, die sich aus einer fast anarchischen Inspiration, jedoch auf einer gesicherten Grundlage erhebt, die Unternehmung kühner Experimente, denen es nicht an Geisteskraft ermangelt. Das Werk Koechlins bleibt, zumal der Autor die Bescheidenheit in Person ist, an der Peripherie des Musiklebens, es ist aber trotzdem, über seine noble Großzügigkeit hinaus, in mehr als einem Betracht interessant. Jedenfalls trägt es den Stempel einer bedeutenden Persönlichkeit, deren wahre Wirksamkeit durch die zurückhaltende Rolle, die sie spielt, keinesfalls erschöpft wird.

Weiter wird, unter Mitwirkung des Geigers Dushkin, ein Strawinsky-Fest angekündigt.

Die Gruppe der „Sérénade“ hat seit dem Wiederbeginn der Saison noch kein Konzert gegeben, aber ich habe noch von zwei Werken zu berichten, die sie an ihren beiden letzten Abenden aufgeführt hat.

■

Zunächst: die Partita von Igor Markevitch. Ich muß zwar annehmen, daß diese Partitur in Deutschland bekannt ist, aber es liegt mir daran, ihre Bedeutung zu unterstreichen. Sicherlich ist diese Partita nicht das beste Stück des ausgezeichneten Musikers, der das Ballett „Rébus“ komponiert hat. Aber auf Grund seiner besonderen Formanlage beweist dies Werk, besser als das erste Concerto des Autors, besser als seine Kantate, ja selbst besser als das ungewöhnliche Concerto grosse für 44 Solisten, die durchaus unalltägliche Stichhaltigkeit jener „klassischen“ Technik, deren sich dieser junge Musiker bedient. Sein eiserner Wille, der in Bezirken der Musik, wo man ihn am letzten erwartet hätte, einen so phantastischen Meteor wie die abschließende „Parade“ des Balletts „Rébus“ hervorzuzaubern vermochte, dieser eiserne Wille ist asketisch genug, um sich mit Begeisterung einem Formalismus von höchster Wucht zu vermählen, dessen Wurzeln in das gleiche Absolute hinabreichen wie die Wurzeln der Bachschen Form. Die Konsequenz, mit der ursprünglich frei gesetzte Linien sich entwickeln, bezeugt eine so zwingende Logik, daß hier die höchste persönliche Freiheit mit einem völlig abstrakten gedanklichen Prozeß vereint scheint. Die erstaunliche Leichtigkeit, mit der das Spiel der schlanken Melodien und der nervösen Spannungen in den Rahmen des „Klassischen“ eingefügt ist – schon der Titel des Werkes ist ja ein Programm! – ist sicherlich ganz etwas anderes als bloß die Dokumentation einer Spezialbegabung, die sich dank einer bemerkenswerten Assimilationsfähigkeit des Klassizismus als Technik bemächtigt hat. Im Jahre 1932 scheint ein Phänomen wie dieses vielmehr zu bekunden, in wie hohem Maße sich die europäische Musik einer bisher noch unbekannten Phase genähert hat. Unter diesem Gesichtspunkt nehmen sich die Fragen nach den einzelnen Schulen, die diversen Schreibweisen, die Lasten der Grammatik, der Harmonie und der Orchestration, die verschiedenen Kategorien der Inspiration ebenso wie die ideologischen Werte und die unterschiedlichen sozialen Schichten der früheren Musik aus wie lauter entleerte und relativierte Systeme, wie Materiale, die erschöpft sind. Man meint zu beobachten, daß die musikalische Schöpferkraft sich neue Wege in entlegenen Zonen und fremden Materialien erschließt. Der Preis, um den das geschieht, ist ohne Zweifel das Verschwinden der sinfonischen Musik in dem Sinne, wie wir sie bisher verstanden haben.

■

Weiter soll eine heitere Kantate von Francis Poulenc genannt werden: „Le Bal Masqué“, mit Texten von Max Jacob. Auch in dieser brillanten Suite von sechs Stücken herrscht eine Verve, eine sinnliche Kraft, die vergessen läßt, daß in dem etwas zu mondänen Witz, in der demonstrativen Unsinnigkeit dieser Unterhaltungsmusik eigentlich die Oberflächlichkeit gar zu weit getrieben ist. Dennoch zählt das Werk zu Poulencs besten.

Elektrische Musik auch in Paris

Von Nabokoff hörte man eine kurze Kantate „Collectionneur d'échos", die in einigen thematischen Wendungen Haltung beweist. Mehr Freizügigkeit in der Form, eine entschlossenere, männlichere Schreibweise wären diesem talentierten Musiker zu wünschen, von dem im Lauf der letzten Jahre bereits mehrere Werke Beachtung gefunden haben.

Delikatesse, treffender Ausdruck und Intimität der Gefühle im geziemenden Maße der vokalen Form – das sind die Vorzüge von Henri Sauguet. Ich habe an dieser Stelle schon auf die Meriten seiner Lieder hingewiesen. Eine Suite von Gesängen, die er uns in einem Konzert der „Sérénade" vorgeführt hat, trägt den Titel „La Voyante" (Cartomancie – Astrologie – Chiromancie). Sie empfiehlt sich durch dieselbe heimliche Zartheit und durch den gleichen melodischen Zauber, die uns in Sauguets gelungensten Musiken entzücken.



Eine sehr phantastische Komödie des jungen Dichters de Richaux: „La Chateau des Papes" hat Darius Milhaud angeregt, in den Ablauf der Handlung eine regelrechte kleine Partitur einzuschalten, die weit mehr ist als bloß eine Bühnenmusik. Und das ist, wenn ich nicht irre, die einzige Novität, die Paris seit Anfang der Spielzeit kennen gelernt hat.

Das Theater „Atelier" vermittelt mit diesem Stück zugleich eine vorzügliche Vorstellung dessen, was man eine moderne Formulierung der komischen Oper nennen könnte. Das ist in der Tat eine komische Oper, wie sie unserem heutigen Gefühl entspricht; mit knappen Musikstücken, die den Gang der Handlung retardieren, die einzelnen Teile der Komödie verlöten und mit bunten Farben durchwirken. Die Musik spielt hier manchmal geradezu die Rolle einer Figur, die, sobald sie ihr Sprüchlein aufgesagt hat, brav wieder in ihre Ecke zurückkehrt.

Schließlich ist auch diese Art der komischen Oper eine Ausgeburt der Krise, denn Milhaud begnügt sich mit drei Klangfarben, um seine Komposition zu kolorieren: mit einer Trompete, einem Klavier und mit Martelots elektrischem Apparat, der bei dieser Gelegenheit erstmalig sehr klug und mit bemerkenswerter Geschicklichkeit verwendet wird. Diese drei Klangfarben, die hinter der Kulisse produziert werden, machen ein betäubendes Orchester von einer Vielfältigkeit aus, die nur den erstaunen wird, der mit der Virtuosität Darius Milhauds nicht vertraut ist. Um einen Vergleich zu geben, kann man sagen, daß der Charakter dieser Musik dem der besten Nummern aus „Salade" ähnelt, welches Ballett ja auch in Deutschland bekannt geworden ist. Darüber hinaus findet man in der neuen Partitur einen Teil jener großen Bereicherung wieder, die Milhauds Kunst seit 1924 erfahren hat, diese Mischung von Delikatesse und Kraft, die in seinen großen Opern noch den scheinbar massivsten Teilen einen Hauch von Zartheit verleiht. Es finden sich darin auch einige kleine Chöre von reiner und anspruchsloser Zeichnung. Gewisse melodische Linien haben die Simplizität, die nackte Schönheit, die nur den großen Meistern gegeben ist, die jedoch bei dem Autor des wunderbaren Vorspiels zur „Création du Monde" nicht überraschen kann, so komplex und gar überladen die Musik Milhauds auch denen erscheinen mag, die ihre prachtvoll einfache und ungebrochene Lebenskraft nicht zu spüren vermögen.

(Deutsche Übertragung von Hanns Gutman)

Meloskritik

Neuerscheinungen

Wir bringen in dieser ständig wiederkehrenden Rubrik ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine erste Auswahl aus den musikalischen und musikliterarischen Neuerscheinungen. Wir behalten uns vor, auf einzelne der hier erwähnten Werke noch ausführlicher einzugehen.

Neue Musik — vokal

Hermann Reutter, Der glückliche Bauer, op. 44, eine Kantate nach Liedern von Matthias Claudius für ein- und zweist. gemischten oder Männerchor und Instrumente. *Schott, Mainz*

Joseph Haas, Christnacht, ein deutsches Weihnachtsliederspiel, op. 85. Nach alten Weisen mit verbindenden Worten von Wilhelm Dauffenbach, für Solostimme, Sprecher, gem. Chor (oder Frauen- bzw. Kinderchor) mit kleinem Orchester. *Schott, Mainz*

Wolfgang Fortner, Drei geistliche Gesänge, für gemischten Chor a cappella: 1. Geistliches Lied (Matthias Claudius), 2. Agnus Dei (Verlaine-Rilke), 3. Psalm 46. *Schott, Mainz*

Werner Wehrli, Allerseelen, kleine Kantate nach schweizerdeutschen Gedichten von Sofi Hämmerli-Marti für eine mittlere Stimme, Frauenchor, zwei Trompeten und Klavier, op. 30. *Hug, Zürich*

– Auf zum Mond, eine lustige Oper zum Gemeinschaftsspiel für Kinder und Große, op. 33. *Hug, Zürich*

Willy Burkhard, Neue Kraft, Suite für gem. Chor a cappella, op. 34, nach Texten von Eichendorff, Tersteegen und aus der Bibel:
1. Werktag (Eichendorff), 2. Aus der Tiefe ruf ich, 3. Gott ist gegenwärtig (Tersteegen) 4. Lobe den Herrn, meine Seele, 5. Jauchzet dem Herrn.

Ralf von Saalfeld, Machet die Tore weit . . ., Motette für vierstimmigen gemischten Chor nach Psalm 24, 7–10. Zum 300jährigen Jubelfeste der Dreieinigkeitskirche zu Regensburg 1931. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Günther Ramin, Psalm 13, für vierst. Männerchor und Orchester, op. 7, auch mit Orgel allein ausführbar. *Hug, Zürich*

Hanns Haass, 2 Lieder für mittlere Singstimme und Klavier: Wiegenlied, Blättertränen. *Hasslwanter, Köln*

Albert Moeschinger, Kantate nach Sprüchen des Angelus Silesius, für Sopran, Solo-Violine und Klavier (Cembalo), op. 24. *Schott, Mainz*

Otto Siegl, op. 79, 6 Binding-Lieder aus „Ausgewählte und neue Gedichte" von R. G. Binding für eine mittlere Singstimme und Klavier: 1. Schicksal, 2. Flieg dahin, Lied, 3. Finsteres Gesicht, 4. Traumverkündigung, 5. Wie bald, 6. Tag der Liebe. *Hasslwanter, Köln*

Walter Hirschberg, Sechzehn Marienlieder für Gesang und Klavier, op. 34 (Drittes und viertes Marienliederheft) A: (1–8) für eine hohe Singstimme, B: (9–16) für eine mittlere oder tiefe Singstimme.

– Von Gott und Welt, op. 35 B, Zehn Lieder für eine mittlere oder tiefe Singstimme mit Klavierbegleitung.

– Von Erde und Himmelreich op. 35 A, Zehn Lieder für eine hohe Singstimme mit Klavierbegleitung. *Signale für die musikalische Welt, Berlin*

Instrumental

B. Martinu, Streichquartett mit Orchester. *Schott, Mainz*

Laszlo Lajtha, IV. Quatuor à cordes, op. 12. *Rozsavölgyi, Budapest*

August Halm, Kammermusik
Heft 9: Serenade C dur für Streichquartett
Heft 10: Streichquartett F dur
Bärenreiter-Verlag, Kassel

Kurt Gillmann, Poem für Violine (oder Cello) und Harfe (od. Klavier). *Wilh. Zimmermann, Leipzig*

J. Jongen, Poème Héroique pour Violon et Orchestre. *Schott, Mainz*

Werner Wehrli, Romanze für Violoncello und kleines Orchester, op. 34 *Hug, Zürich*

M. Schoemaker, Feu d'artifice, Poème Symphonique. *Schott, Mainz*

Wilhelm Rinkens, Suite in a moll, op. 59. Für Schülerorchester: 3 Violinen und Klavier; Violoncello und Baß ad lib.
In: Das Musikkränzlein, herausgegeb. v. H. J. Moser. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Paul Gruener, Drei schwedische Tänze, op. 98 für Klavier: 1. Lappland, 2. Östergöth, 3. Dalekarlien. *Bote & Bock, Berlin*

Georg Vollerthun, Fantasie aus der heiteren Oper „Der Freikorporal" op. 21 für Klavier. *Bote & Bock, Berlin*

Neuerscheinungen

Albert Moeschinger, Vier Klavierstücke op. 28
– Drei Klavierstücke, op. 29. *Schott, Mainz*

P. J. M. Plum, Oeuvres pour grand Orgue: op. 86, Final, Thème varié. *Schott, Mainz*

Hermann Grabner, Hymnus „Christ ist erstanden" für Orgel, op. 32. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Neuausgaben alter Musik

Walther Hensel, Vom Kaiserreich und Antichrist, Ludus de Antichristo, erneut von Wolf-Herbert Deus. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Gregorianische Gesänge zum Konzertgebrauch eingerichtet von I. Lohr. Sammlung Baseler Kammerorchester (Paul Sacher) *Vogel, Basel*
Diese aus dem Baseler Studio herausgewachsene Ausgabe Gregorianischer Gesänge (acht Einzelblätter) öffnet auch denen den Weg zur Gregorianik, welche sie als Musiker suchen. Die Gesänge sind selbstverständlich einstimmig wiedergegeben, phrasiert und übersetzt.

Guillaume Dufay, Zwölf geistliche und weltliche Werke zu 3 Stimmen für Singstimmen und Instrumente herausgegeben von Heinrich Besseler. In: Das Chorwerk, herausgegeben von Fr. Blume. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Josquin des Prés, Vier Motetten zu 4 und 6 Stimmen für Singstimmen und Instrumente, herausgegeben von Friedrich Blume. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Michael Praetorius, Drei Lieder für Advent und Weihnachten, für zwei-, drei- und vierstimmigen Chor (Sonderdruck aus Bd. IX. der Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Mich. Praetorius Nr. 1, 34, 197) herausgegeben von Friedrich Blume. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Eccard, Geistliche Lieder, Bogen 4 u. 5 (Lose Blätter der Musikantengilde Nr. 294 u. 295) *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Heinrich Albert, Musikalische Kürbishütte, welche uns erinnert menschlicher Hinfälligkeit, dreistimmig mit Generalbaß. Herausgegeben von J. M. Müller-Blattau. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Melchior Franck. Dank sagen wir alle Gott. Weihnachtsmusik zu sieben Stimmen für zwei Chöre a cappella, herausgegeben von F. Peters-Marquardt. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Anton Holborne, Zwei Tänze für fünf Instrumente: Allemande und Gaillarde (Lose Blätter der Musikantengilde Nr. 287; Notenbeilage 46 in: Zeitschrift für Schulmusik, August 1932). *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Dietrich Buxtehude, Cantate Domino (Lobsinget Gott, dem Herrn), Motette für 2 Soprane, Baß und Orgel. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

— In dulci jubilo, Weihnachtsmusik für dreistimmigen Chor, zwei Violinen und Generalbaß. Herausg. von Bruno Grusnick. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Henry Purcell, Fünf geistliche Chöre zu 4 – 6 Stimmen, herausgegeben von Friedrich Blume. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Johann Benda, Concerto G-dur für Violine und Piano (oder Streichorchester); nach dem Manuskript herausgegeben und bearbeitet von S. Dushkin. *Schott, Mainz*

G. Tartini, Drei Trios für zwei Violinen und Piano, bearbeitet und herausgegeben von E. Pente. *Schott, Mainz*

Johann August Sixt, 12 Lieder, zugunsten der Sixtforschung in neuer musikalischer Einrichtung und textlicher Überarbeitung herausgegeben von Erich Fischer. *Bote & Bock, Berlin*

J. Stutschewsky, Konzert-Transkriptionen für Violoncello und Piano: Nr. 1 J. S. Bach: Largo
Nr. 2 J. S. Bach: Präludium
„ 3 „ Siciliano
„ 4 G. F. Händel: Andante
„ 6 Matiegka-Schubert: Lento e patetico
„ 7 M. Mussorgsky: Hebräisches Lied
„ 8 „ Arie des Boris Godunow
„ 9 „ Gopak (Russischer Tanz)
Schott, Mainz

Bücher und Schriften

Heinrich Eckert, Norbert Burgmüller, ein Beitrag zur Stil- und Geistesgeschichte der deutschen Romantik. In der Sammlung: Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Deutschen Universität in Prag. *Filser, Augsburg* *Rohrer, Brünn*

Berthold Kellermann-Erinnerungen. Ein Künstlerleben der Aera Liszt – Wagner – Bülow mit Weimar, Bayreuth, Berlin und München als geistige Mittelpunkte. Herausgegeben von Sebastian Hausmann und Hellmut Kellermann. *Rentsch, Erlenbach*

Julius Bistron, Emmerich Kálmán. Mit einer autobiographischen Skizze der Jugendjahre von Emmerich Kálmán. *Karczag, Wien*

Lazare Saminsky, Music of our day, Essentials and Prophecies. *Thomas Y Cowell Company, New York*

Romain Rolland, Johann Christophs Jugend. *Rütten & Loening, Frankfurt*
Rollands bekanntes Werk wurde von dem Verlag in einer billigen Volksausgabe zugänglich gemacht.

Der Kampf zweier Welten um das Bayreuther Erbe, Julius Knieses Tagebuchblätter aus dem Jahre 1883. Mit einer Einleitung von R. Freiherr von Lichtenberg und 15 Bildtafeln. Herausgegeben von Julie Kniese. *Weicher, Leipzig*

Friedrich Trautwein, Elektrische Musik, Bd. 1, Veröffentlichungen der Rundfunkversuchsstelle bei der Staatlich akademischen Hochschule für Musik, herausgegeben von Georg Schünemann. *Weidmann, Berlin*

Jürgen Balzer, Bibliografi over Danske Komponister. *Dansk Komponist-Forening, Kopenhagen*

G. Breazul, Archiva Fonogramica a ministerului instructiei, Cultelor si artelor. *Extras din revista „Boabe de Grau", Bukarest*

Hans Mersmann (Berlin)

Musiksoziologie

Musikkrise als Krise des Lebensgehalts

Musikalität als Problem der Musiksoziologie

Walter Hegar

Der Verfasser des nachfolgenden Beitrages hat sich praktisch (als langjähriger Leiter einer Abendvolkshochschule in Süddeutschland) und theoretisch (durch eine Reihe von philosophisch-psychologischen Studien) mit den Themen unserer musiksoziologischen Diskussionen auseinandergesetzt. Er nimmt zugleich Bezug auf die Erörterungen über „Neue Geistigkeit" und „Musikkrise im Volk" (Hefte 8/9 u. 12 des Jahrg. 1931). Mit der anthropologischen Deutung der Probleme, die der Verfasser hier im Anschluß an die Psychologie von Ludwig Klages versucht, schließen wir die Reihe der Betrachtungsstandpunkte über Sinn, Ziel und Aufgabe der Musiksoziologie ab.

Sinnvolles musiksoziologisches Fragen richtet sich letztlich immer auf den Menschen und daher auf die soziologischen Bedingungen der Entfaltung oder Verkümmerung der Musikalität. Musikalität kann dabei im positivsten nur verstanden werden als „die der menschlichen Existenz verliehene Möglichkeit, Musik zu erleben", als unmittelbare, von allem rationalen Verstehen unabhängige Betreffbarkeit, ja als Aufhebbarkeit der rationalen Existenz des Menschen durch die Musik (Hans Boettcher in „Melos" 1932, H. 3, S. 101 f.). Nun orientiert sich ohne stillschweigende oder ausdrückliche Voraussetzung einer Anthropologie — Boettcher zitiert: „die Wurzel für den Menschen ist der Mensch selbst" — Musiksoziologie sinnloserweise statt an der Musikalität am „Musikleben" oder an der „Gesellschaft", was darauf hinausläuft, den Menschen zum Spielball des anthropologisch Gleichgültigen, Zufälligen und Willkürlichen zu machen, während doch die Aufgabe sein muß, mittels anthropologischer Kriterien u. a. Fehlentwicklungen des gesellschaftlichen Lebens festzustellen, um ihre Korrektur gemäß einem Wesensbild vom Menschen anzubahnen. Der in „Melos" häufiger verwendete Begriff des Schöpferischen verliert seinen Schlagwortcharakter nur innerhalb einer Anthropologie. Unausweichlich drängt dahin die Feststellung, daß die befragten zahlreichen Arbeiter übereinstimmend eine Beziehung ihres Klassenbewußtseins zu ihrem Musikverständnis leugnen und insbesondere Zweckmusik von der dem eigentlichen Musikbedürfnis dienenden ausdrücklich unterscheiden.

Da der vorliegende Aufsatz ohne Kenntnis von Hans Boettchers Veröffentlichung im Märzheft geschrieben wurde, so dürfte es von Interesse sein, neben der Gleichsinnigkeit der Richtung beider Aeußerungen hervorzuheben, daß von der musiksoziologischen Fragestellung her Boettcher anthropologische Gedankengänge entwickelt. Von Wichtigkeit ist ferner die Übereinstimmung, daß er wie ich „rationale Erkenntnis" (bei mir: „Musikverständnis") und „musiksinnliches Erfassen" (bei mir: „Musikalität") unterscheidet.

Es wird hier versucht, noch einige weitere Ergebnisse der Diskussion im Sinne einer Anthropologie zu verwerten.

Wodurch ist Musikalität bedingt?

Musikverständnis bezw. musikalischer Geschmack einerseits und Musikalität anderseits können im Einzelmenschen, statt im Einklang, im Widerstreit stehen. In der ersten Diskussion über Musiksoziologie (1931, H. 6) wurde von einem Einsender darauf hingewiesen, daß beim Schlager und bei der gewohnheitsmäßigen Musik, die uns im Alltag durch Radio und Schallplatte begegnet, der Hörer nur den „ideologischen Voraussetzungen" beispielsweise der Jugendbewegung entzogen zu sein scheine. In der Tat begegnet beispielsweise dem Menschen aus der Jugendbewegung häufig Musik, die er genießt, weil er Geschmack daran findet. Derselbe Mensch würde aber nicht zugeben, er habe eine genußreiche Singewoche erlebt, die da gemachte und gehörte Musik sei ganz nach seinem Geschmack gewesen. Auch damit, daß er sie verstanden habe, wäre das Wesentliche seines Erlebens nicht getroffen. Die Veranstaltungen einer Singewoche wenden sich weder an die Genußfähigkeit, noch an den musikalischen Geschmack, noch sogar an das Musikverständnis, sondern an die Musikalität. Diese und jene können nebeneinander (in einer hier nicht zu begrenzenden Unabhängigkeit) herrschen: es gibt Musik, die uns als ganzen Menschen andächtig stimmt, erhebt, ergreift, hinreißt, und solche, die wir (bei einer Tasse Kaffee etwa) konsumieren; Musik als Macht und Musik als Genuß, u. U. als intellektuellen Genuß des Musikverständigen. Wodurch erhebt sich nun Musik zur Macht? Wodurch ist also Musikalität bedingt? Nach dem obigen Zitat eines Einsenders ist es etwas Außermusikalisches — „Weltanschauung", „ideologische Voraussetzungen", „Lebensform und Denkweise". Dies ist nun freilich nicht ein außermusikalischer Maßstab im Sinn der Antwort der Arbeitsgruppe (1931, Heft 12) auf die Laienfragen (Gustav Kralls). Es ist vielmehr ein Grundfaktor, der für die Musikalität deswegen nicht weniger wesentlich ist, weil er in dem bildnerischen (schöpferischen und nachschaffenden) Verhalten auf allen Geistesgebieten wirksam sein muß.

Seine Erforschung ist Sache der anthropologischen Psychologie, die in neuester Zeit besonders von Ludwig Klages gefördert worden ist. Im Rahmen dieser Psychologie hat Klages eine Ausdruckslehre geschaffen, deren Zentralbegriffe die des Formniveaus und des Rhythmus', sind, welche die Lebensfülle jeder Erscheinung erkennen lassen. Danach gilt vom Erscheinungsbereich der Klänge besonders dies: das Leben soll in ihnen erscheinen, bescheiden wir uns: anklingen. Wo das zutrifft, da ist Musik als Macht.

Jedoch um in der Musik erscheinen zu können, muß das „Leben" Qualitäten haben. Ja, wo es einer bestimmten Qualität dauernd entbehrt, schwindet die Musik, weil sie von der zerstörten Musikalität nicht mehr genährt wird: da, wo die außermusikalischen Lebensgebiete willkürlich, d. h. antirhythmisch, organismusfeindlich geordnet sind. Es geht um die grundlegenden Voraussetzungen dessen, was Trantow (1931, H. 8/9) und besonders Johannes Müller (1931, H. 12) verlangen. Nur wo schon ein gehaltvolles Leben da ist, bestehen auf die Dauer Schöpfertum und Nachschaffen.[1])

Dagegen können musikalischer Geschmack und Musikverständnis auf dem Boden eines völlig gehaltlosen, willkürlich geordneten, und daher musikfeindlichen Lebens wachsen. Musikpädagogische Arbeit führt dann dem, was man Musikleben nennt, neues Blut zu, womit die Blutarmut des Gesamtlebens sich nur weiter verschlimmert. Bei aller

---

[1]) Vgl. hierzu meine Darstellung der Klagesschen Lehre in „Die Entwicklung zur sittlichen Persönlichkeit" (Religionspsychologische Reihe II.) H. v. Johs. Neumann. Gütersloh. 1931.

Enge von außen gesehen, hat die Jugendbewegung doch genügende Weite, von innen gesehen, besessen, um das Beispiel zu geben: an einem Musikleben pädagogisch zu arbeiten, hat nur da Sinn, wo ein starkes Gesamtleben das Tun des pädagogischen Arbeiters und der Arbeitsgruppe durchwirkt. Für die Musikalität (also nicht den züchtungsfähigen Geschmack und das intellektuelle Musikverständnis) ergeben sich also zunächst drei sozialpsychologische Voraussetzungen:

1. Gehaltvolles Leben des Einzelmenschen,
2. Bereitschaft des Einzelmenschen, sich neuen Gehalten zu öffnen,
3. Vorbildliche Musikalität des Pädagogen (man beachte, daß in der Musikalität gehaltvolles Leben eingeschlossen ist).

Und daher

4. Lebens- und nicht Zweckgemeinschaft der Musizierenden.

Die Lebensgemeinschaft kann nicht gewollt werden, ob sie sich einstellt, hängt von dem Ausmaß der Erfüllung der drei ersten Voraussetzungen ab.

Die Anthropologie steht heute deswegen im Brennpunkt des Interesses, weil es nicht um diesen oder jenen, sondern um den Lebensgehalt überhaupt geht; und eben deswegen geht es auch um die Musik überhaupt. Solange nicht der Lebensgehalt, das Schicksalhafte von den überwuchernden Willkürlichkeiten unserer Gesellschaftsordnung unterschieden ist, muß die an sich wesentliche Forderung Ernst Emsheimers (1931, H. 5/6), daß das musikalische Tun durch das Bezogensein auf die Wirklichkeit unserer sozialen Existenz wieder konkreten Sinn gewinne, die größten Bedenken erregen. Für den heutigen Menschen liegt alles nicht bloß Verhängnishafte, sondern positiv Schicksalhafte in den in jene gesellschaftliche Wirklichkeit eingebetteten Gemeinschaften. Bedeutet jenes Bezogensein für den Nachschaffenden ein Sich-selbst-Wiederfinden in der Musik, so kann es daher nicht ein „Wiederfinden" (F. Hoffmann in H. 5/6, S. 193) dessen sein, was mein Verstand gefunden, sondern was mich seelisch betroffen, was mich ergriffen hat.

Es ist eine einfache Feststellung, daß die sogenannte Wirklichkeit unserer sozialen Existenz zunehmend als nackte brutale Willkür gesellschaftlicher Mächte empfunden oder gleichgültig hingenommen zu werden beginnt. Das Gleichgültige oder Selbstverständliche ist aber nicht Schicksal, wie die Erfahrungen Fritz Hoffmanns (1931, H. 5/6) mit der Einbeziehung der selbstverständlich gewordenen modernen Technik in die Texte zeigen, und die Willkür ist es erst dann, wenn sie, hoffnungslos übermächtig, als Verhängnis erlebt wird. Aber so weit sind wir denn noch nicht. Vielmehr bäumen wir uns gerade in der Gegenwart gegen die Willkür auf um unseres Schicksals willen. Über dieses Schicksal unserer Zeit läßt sich Allgemeingültiges ausmachen und daraus ein nicht durch den musikalischen Geschmack, sondern durch die Musikalität dirigiertes musikalisches Verlangen ermitteln.

Wo es im Alltag höchst unrhythmisch, zufällig, willkürlich, mechanistisch, sinnlos zugeht, wo er also keinerlei Lebensgehalt mehr bietet, ohne jedoch deswegen als Verhängnis erlebt zu werden, da geht das Wesentliche des Lebens selbst als ordnender, gliedernder Rhythmus auf; nicht ein Wandel eines vorhandenen Rhythmus, sondern Wandlung des Antirhythmischen ins Rhythmische, der Rhythmus überhaupt wird zum Schicksal. Dieses Schicksal strebt, die Entwicklung auf allen Gebieten zu bestimmen.

Ein krasser Fall von Berufsverletzung

Dies ist unsere Lage. Wenn Fritz Hoffmann (1931, H. 5/6 und H. 12) nach der Beziehung der Musik zu den „wirren Bindungen“ des Alltagsmenschen, nach der anzuerkennenden Art der Enthebung fragt, so würde ich antworten, daß der heutige ungestaltete Alltag als arhythmisch, ja antirhythmisch in der lebensrhythmischen Musik des Alltagsmenschen weder erscheint noch erscheinen soll. Denn, daß man etwa, um das nächstliegende Beispiel zu bringen, den rhythmischen Ablauf der in einem Maschinensaal erzeugten Geräusche in die Musik aufnehmen kann, könnte nur den Umstand larvieren, daß die Arbeitsvorgänge, die jenen Ablauf hervorbringen, antirhythmische Vorgänge sind, und würde den um des echten Lebensgehalts willen notwendigen Protest gegen die Mechanisierung schwächen. Die Stoppuhr könnte höchst rhythmisch ticken, sie hilft auf jeden Fall den antirhythmischen Tagesablauf des Arbeiters sichern. „Empfindungsverwirrung auflösen“ kann daher nur heißen: den Konflikt zwischen tradierter Gewissensbindung und vitaler Proteststimmung zugunsten dieser entscheiden, kann nur heißen: Sicherheit eines neuen Gewissens schaffen. Ist Musik ohne Rhythmus wesensunmöglich, so ist sie heute selbst Protest – wo sie volksläufig ist. Am Punkt des geringsten Widerstandes, in der Musik, tritt unser Schicksal zuerst in voller Klarheit in die Erscheinung; und wenn wir vorerst auch nur wünschen, daß er auch den Alltag ergreife, so bleibt der Rhythmus dennoch unser Schicksal, an dessen Nichterfüllung wir zugrunde gehen würden.

Musikleben

Was gilt eine Musikkritik?

Eberhard Preußner

In weiten Kreisen der Musikerschaft ist die Ansicht vertreten, die Kritik sei nur d a s wert, was sie gut und lobend sei; außer dieser gern gesehenen Eignung für Werbungszwecke wird der Kritik meist kaum ein besonderer Eigenwert zuerkannt. Wenn man sich fragt, wie kommt es, daß eine Leistung, die doch immerhin einen ziemlich komplizierten Denkakt voraussetzt, eine solche Geringschätzung erfährt, so muß die Antwort zu einem Teil leider lauten: weil man begründeten Anlaß hat, dem Urteil des Kritikers mit ausgesprochenem Mißtrauen zu begegnen. Die Fälle subjektiver Schwankungen, sowohl im Urteil selbst wie in der Disposition zu urteilen, sind verständlich; irren ist menschlich, auch beim Kritiker. Selbst die Grenze des Phantasievermögens eines Kritikers, besonders dem wirklich Neuen gegenüber, ist man gewohnt, als gegeben hinzunehmen. Aber unverständlich und beschämend (für den ganzen Stand) bleiben die Fälle, wo der Kritiker wider besseres Wissen und grob fahrlässig urteilt, so daß er statt der Wahrheit Unwahres berichtet. Wie jeder besonders krasse Fall falscher Berichterstattung, so verdient der folgende öffentlich angeprangert zu werden:

W a l t e r G i e s e k i n g setzte, um gegen die Tantièmegebühren zu protestieren, vom Programm seines letzten Berliner Klavierabends Debussy und Ravel ab und spielte statt dessen Chopin. Der Fall wurde der Tantièmefrage wegen am folgenden Tage über-

all in der Presse diskutiert; man war sich uneinig über die Berechtigung der Giesekingschen Maßnahme. Aber alle waren sich darüber einig, daß Gieseking statt Debussy und Ravel Chopin gespielt hatte. Nur Herr Paul Zschorlich schrieb in der Deutschen Zeitung vom 8. November 1932 folgende Kritik:

> „Debussy und Ravel, in dessen schwieriger „Ondine" er wieder einmal seine ganze technische Meisterschaft zeigen konnte, sind bei ihm bis ins letzte Sechzehntel ausgehorcht. In ihrer Ausdeutung übertrifft er sogar die französischen Pianisten. Wenigstens lernte ich noch keinen kennen, der ihn auf diesem Sondergebiet an Klangsinn und Elastizität des Spiels erreichte."

Gibt es eine Entschuldigung für diesen unerhörten Fall der Verletzung oberster Berufspflichten? Es gibt keine. Denn entweder hat Herr Zschorlich das Konzert gehört und Chopin für Ravel oder Debussy gehalten. Das wäre das Verhalten eines unfähigen Kritikers. Oder Herr Zschorlich schreibt über etwas, als ob er es gehört hätte. Das wäre das Verhalten eines pflichtvergessenen, ja unfairen Kritikers. So also sieht dieser „Kritiker" aus, der unlängst in hochtönenden, von angeblichem Ethos und Deutschtum geschwollenen Worten die – Entlassung so ziemlich aller Musiker von Rang von Klemperer, Kleiber bis Hindemith verlangte. Vermutlich möchte Herr Zschorlich nicht mehr so oft in Verlegenheit kommen, nicht gespielte Sechzehntel „aushorchen" zu müssen; deshalb dezimiert er lieber (auf dem Papier) das Berliner Musikleben. Das Ganze soll sich wohl Organisationskritik, gar noch in dem hohen Sinne Kretzschmars, nennen? Nun, wir wissen, daß nur derjenige, der Berufstreue im kleinen ausübt, Anspruch darauf hat, im großen ernsthaft gehört zu werden.

Musik und Oper in Magdeburg

L. E. Reindl

Kennzeichnend für das Magdeburger Musikleben ist es, daß in ihm die Oper mit ihrer grundsätzlich sachlichen und modern orientierten Leitung (Generalmusikdirektor Walter Beck) die dominierende Stellung hat. Die Oper kann sich stützen auf das im ganzen ausgezeichnet disziplinierte Städtische Orchester, das nur an einzelnen Pulten noch einer gewissen Erneuerung bedürfte. Sie ist im Rahmen des Städtischen Theaterbetriebes so subventioniert, daß sie immer noch gute und bei einigem Entdeckerglück oft hervorragende Gesangskräfte einsetzen kann. Vom beweglichen, auf schnellen Wechsel der Aufführungen eingestellten Repertoirebetrieb früherer Jahre ist man mehr und mehr übergegangen zu einem Spielplan, der nach Möglichkeit nur aus sorgfältig einstudierten und überwachten, von der Verschlampung eben jenes Repertoirebetriebes gereinigten Aufführungen sich zusammensetzen soll. Das hat gegenüber dem Nachteil der geringeren Beweglichkeit den unschätzbaren Vorzug, daß der Vertrauenskredit nicht geschwächt und verbraucht wird, daß außerdem die einzelne Aufführung ganz anders ausgewertet werden kann und daß der aus der Subventionierung sich ergebenden selbstverständlichen sozialen Verpflichtung zur Erfassung möglichst weiter Publikumskreise ganz anders Rechnung getragen werden kann. (In der Tat können die Städtischen Bühnen bei gesenkten Preisen in diesem Jahre auf höhere Monatseinnahmen verweisen

als noch im Vorjahr in den gleichen Monaten.) Die entschiedenste und vollkommenste Leistung bei dieser erneuernden Arbeit wurde erreicht mit einer szenisch und musikalisch ausgewogenen, spannungsreichen, sauberen und in der Gesamtwirkung großartigen Einstudierung von Verdis „Othello“ (Regie Wolf Völker, der von Essen kam; musikalische Leitung: Walter Beck; Bühnenbild: Ernst Rufer) mit Carl Hartmann von der Berliner Städtischen Oper als „Othello“; Hartmann ist für die ganze Spielzeit als Gast an der Magdeburger Oper tätig.

Die Oper hat ausgezeichnete Regisseure, die vom Werk aus aufbauen, von der Musik ausgehen und doch zur höchsten dramatischen Wirkung vorstoßen: neben Wolf Völker der Intendant Helmuth Götze, der mit einer sehr präzisen Inszenierung von „Hoffmanns Erzählungen“ sich als Opernregisseur einführte und der wahrscheinlich auch Alban Bergs „Wozzeck“ und Janaceks „Memoiren aus einem Totenhaus“ übernehmen wird. Von den angekündigten modernen Werken wird übrigens zunächst Pfitzners „Palestrina“ herauskommen. Selbstverständlich, daß alle diese Werke von Walter Beck dirigiert werden, der hier in Magdeburg die Mission eines Vorkämpfers für die moderne Musik erfüllt hat und der nun nach der Stagnation der letzten Spielzeiten in dieser seiner Mission wieder neuen Auftrieb zu erhalten scheint.

Unter seiner Leitung erfolgte soeben auch die szenische Uraufführung von Strawinskys letzter Ballettpantomime „Der Kuß der Fee“, die bisher nur konzertmäßig bekannt wurde. Mit dieser Komposition setzt Strawinsky konsequent den Weg zur klassizistischen Klarheit und Absolutheit des musikalischen Kunstwerks fort. Das völlig vergeistigte Klangbild, dessen melodische Substanz „inspiré par la muse de Tschaikowsky“ ist, wird getragen durch eine aufs äußerste verfeinerte, nicht mehr elementare, sondern gleichsam entmaterialisierte Rhythmik. Die Komposition der vier Sätze ist in sich vollkommen geschlossen, wunderbar durchsichtig ist das Orchester gehalten, in dem die beweglichen, der höchsten Klangenergie fähigen Holzbläserstimmen vorherrschen. Die Handlung der Pantomime entspricht in ihrer einfach strengen Linienführung der geistigen Haltung der Musik. Sie symbolisiert das Leben des Künstlermenschen, seine Loslösung durch den Geist (Kuß der Fee) von der unbewußten Natur und seine Entführung aus dem warmen Kreis des Lebens zu höherer Berufung in das Reich des reinen Geistes. Die szenische Verwirklichung dieser Idee, deren Voraussetzung intensivste Zusammenarbeit zwischen musikalischer und szenisch-choreographischer Leitung ist, gelang bei der Magdeburger Uraufführung in idealer Weise. Walter Beck brachte die Klangschönheit, Durchsichtigkeit und Klarheit der Musik, ihre sphärenhafte Vergeistigung ebenso wie ihre rhythmische Kraft zu zwingender Wirkung. Alice Zickler, die Ballettmeisterin, setzte die rhythmischen Impulse in konzentrierte Bewegungsfolgen um und schuf starke und überzeugende kontrapunktische Wirkungen. Die Magdeburger Opernleitung hat mit dieser Uraufführung, deren Erfolg klar, groß und unbestritten war, der modernen Musik wieder eine wenn nicht entscheidende, so doch sehr wichtige Position im Opernbetrieb der Gegenwart erobert.

Der Strawinsky-Uraufführung ging die Mozart-Tanzsuite „Les petits riens“ voran. Den Abend füllte Mascagnis „Cavalleria rusticana“, die unter Walter Beck und Wolf Völker musikalisch und szenisch so grundsätzlich neu einstudiert war, daß man gegenüber früheren Aufführungen des Werkes füglich fast von einer neuen Oper sprechen könnte.

Magdeburger Chorpflege

Das Konzertleben der Stadt, das von den erfolgreichen Sinfoniekonzerten des Städtischen Orchesters die wichtigsten Anregungen erhält, gibt in seiner bunten Zusammensetzung aus Kirchenkonzerten, Orgelabenden, Chorkonzerten, Kammermusik- und Solistenabenden das erfreuliche Bild eines durchaus musikfreundlichen Gemeinschaftslebens. Magdeburg hat ausgezeichnete Chöre: den Reblingschen und Domchor unter Bernhard Henking, der sehr rührig ist; den Magdeburger Madrigalchor unter dem modern denkenden Martin Jansen, den Lehrergesangverein und einige gute, auch für größere Aufgaben sich einsetzende Männerchöre. Diese Chöre, die wichtigste Erziehungsarbeit an Laien leisten, bringen viel Bewegung in den Konzertbetrieb und in ihren Programmen kann man einen erfreulichen Zug zur Zeitverbundenheit feststellen. Große Sinfoniekonzerte, die der Kaufmännische Verein (in anfeuernder Konkurrenz mit dem Städtischen Orchester) in der Stadthalle mit Gastdirigenten und Gastorchestern veranstaltet (zuletzt mit Fritz Busch und den Dresdner Philharmonikern, Adolf und Hermann Busch als Solisten) sind die gesellschaftlichen Ereignisse der Konzertwinter. Daß ihre Zahl gegenüber besseren Zeiten zurückgegangen ist, versteht sich von selbst. Nur in ganz geringen Dosen – Fritz Busch führte Adolf Buschs neues Werk „Capriccio" auf – findet moderne Musik Aufnahme in die klassischen Programme dieser Konzerte, deren Eroberungs-Radius noch kaum über Richard Strauß hinausreicht. Wer Strawinsky, Hindemith, Janacek, ja selbst Reger hören will, muß zu den Konzerten Walter Becks mit dem Städtischen Orchester gehen.

Melosberichte

Orff-Arbeitsgemeinschaft in Berlin

Die *Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht* rief eine Arbeitsgemeinschaft „Primitive Musikerziehung und Instrumentalpflege" unter Leitung von *Carl Orff* zusammen. Die Teilnehmer waren Musiklehrer an Volksschulen, höheren Schulen und Privatmusiklehrer.

Es lag in der Darstellungsgabe Orffs begründet, daß er seine Gedanken und Erfahrungen nicht systematisch entwickelte, sondern daß seine Methode und das Stoffgebiet nur allmählich im Verlauf der Sitzungen durch einen beständig lebhaften Gedankenaustausch mit den Teilnehmern immer klarer hervortrat. Er begann mit *Dirigierübungen*, die er mit den Kindern zuerst vornimmt. Auf diese Dirigierübungen kommt Orff stets ungezwungen aus dem Spiel heraus, in gleicher Weise ergeben sich die verschiedensten rhythmischen Ablaufsformen des Dirigierens, die als Spielbewegungen immer neu lebendig sind und deshalb nie zum selbstverständlichen mechanischen Leerlauf werden. Ebenfalls aus dem Spiel heraus wird Stampfen, Klatschen und Klopfen zur Verdeutlichung rhythmischer Bewegungen eingeflochten. Bei den Dirigierübungen beginnen die Kinder von ganz allein mitzusummen, es ergeben sich frei schöpferisch die ersten Melodiebildungen.

Von den Dirigierübungen ausgehend, zeigte nun Orff, wie er *primitive Instrumente* in die Unterrichtsstunde einfügt. Rasseln, Klappern usw. werden im Unterrichtsraum verstreut und von den Kindern – wieder im Spiel – mitbenutzt. Die Kinder werden zur Herstellung eigener Instrumente angeregt, sie schnitzen sich Xylophonstäbe und bauen sich Trommeln. Etwas anders geht Orff bei Erwachsenen vor, wo die Ansprüche gesteigert und erhöht werden können. Orffs Assistent, Hans Bergese, führte uns auf einer chinesischen Faßtrommel die

verschiedenen Schlagmöglichkeiten vor und spielte einige Stücke aus dem Schulwerk (im Verlag Schott erschienen). Orffs Instrumente und Spielstücke aus dem Schulwerk dienen – das wurde immer wieder betont – nur als Anregung zur eigenen Improvisation. Die Stimmung des Xylophons will dem Kind das Spiel der ihm eingefleischten Kinderlieder von vornherein unmöglich machen, es wird zur Improvisation aus dem Rhythmischen heraus gezwungen. Beim Spiel der Trommel wurde uns auch klar, daß diese Musikerziehung in ihrer ganz starken Beziehung zur modernen Musik unmittelbar in diese einführt. Erinnerungen an rhythmische Bildungen bei Strawinsky (besonders „Geschichte vom Soldaten“) drängen sich unwillkürlich auf.

Zwei Abende waren der Frage der *Melodiebildung* gewidmet. In der absteigenden kleinen Terz sieht Orff die primitivste Form melodischen Geschehens. An sie reihen sich Nebennoten an; unbewußt entsteht die Pentatonik. Unendlich mannigfach sind die Improvisationsformen, die sich ausführen lassen. Tiefe Stimmen halten Quinten aus, und im leisen Hinschwingen des Quintenklangs beginnt eine Stimme zu improvisieren, sie schwebt frei über den Tönen, aber nie würde sie den pentatonischen Bezirk, die primitive Urform, verlassen. Die primitiven Formen des Musizierens kommen ganz aus dem Unbewußten des Menschen heraus.

Ihren besonderen Reiz erhielt die Arbeitsgemeinschaft durch die Diskussionen mit den anwesenden Musikpädagogen aus Berliner Schulen. Erfahrungen wurden gegenseitig ausgetauscht, Anregungen gegeben und aufgenommen.

Zum Schluß wurde auf das *primitive Orchester* eingegangen. Es setzt sich hauptsächlich aus den drei Gruppen zusammen: Rasseln und Schlagstäbe, Handtrommeln und Pauken und als melodieführende Instrumente Glockenspiel, Xylophon und Blockflöte. Primitive Instrumente wurden mitgebracht, und die Teilnehmer vereinigten sich zum Orchester, um selbst unter Orffs Leitung aus dem Schulwerk zu spielen. Dadurch wurden wir selbst mit dem Instrumentarium, der Spielweise und der Wirkungsweise der Musik vertraut. Wir erkannten die Schwierigkeit, die Erziehungsmöglichkeit und die bis zum letzten steigernde Aktivierungskraft dieses Musizierens. *Karl Wörner*

Heger und Hindemith in Wien

Als erste diesjährige Opernpremière gab es Robert Hegers vor einigen Monaten in München uraufgeführten „*Bettler Namenlos*“. Der Komponist, der in Wien als erster Kapellmeister an der Staatsoper wirkt, ist als sein eigener Textdichter bemüht, das uralte Opernsujet von der Heimkehr des Odysseus durch strenge Anonymität aller handelnden Personen auf den für alle Zeiten gültigen, rein menschlichen Gehalt der Fabel zu reduzieren. Dieses Ziel wurde nur durch weitgehenden Verzicht auf die Faßlichkeit der Bühnenvorgänge erreicht. Hegers Musik hält im einzelnen durchweg ein höchst anständiges Niveau, ohne aber bis zu den letzten Quellen melodischer Inspiration vorzudringen. Im Gesamtaufbau lassen sich mehrfache Stilbrüche nachweisen: das Werk beginnt als reines „Musikdrama“, nimmt im Mittelakt einen Anlauf zur „Großen Oper“, um endlich mit Ballett und Hymnus ganz im Konventionellen zu schließen.

Die durch den Ernst und die Gediegenheit ihrer Gestaltung hochzuwertende Oper Hegers fand in der von Clemens Krauß geleiteten vorzüglichen Aufführung eine sehr freundliche Aufnahme.

Im Konzertsaal gab es in den letzten Wochen eine in Wien noch nicht dagewesene „Hindemith-Hausse“: Scherchen brachte die „Bostoner-Symphonie“, Clemens Krauß das „Philharmonische Konzert“, Gottfried Kassowitz den Sketch „Hin und Zurück“. Ferner hörten wir das „Lehrstück“ und Teile aus dem „Plöner Musiktag“. Wir hoffen, daß nach dieser Flut von Aufführungen der neueren Werke Wien sich endlich auch auf Hindemiths frühere Produktion besinnen wird, da deren Kenntnis die unumgängliche Voraussetzung für die richtige Beurteilung seines gegenwärtigen Schaffens bildet. Auch das alle Stileigentümlichkeiten Hindemiths in vollendeter Weise umfassende

Oratorium „Das Unaufhörliche“ sollte uns nicht länger vorenthalten werden.

Von weiteren interessanten Konzertereignissen erwähnen wir noch die stürmisch umjubelte Wiener Erstaufführung der „Heiligen Elisabeth“ von Joseph Haas und eine mit hinreißendem Schwung und imponierender Geschlossenheit durchgeführte Wiedergabe von Mahlers problematischster Symphonie (Nr. 5) im Arbeitersymphoniekonzert unter Leitung von Anton Webern.

Willi Reich

Nun auch Tschaikowsky-Renaissance? Das *Mannheimer Nationaltheater,* an dem in den letzten Jahren entscheidende Uraufführungen neuer Opern stattgefunden haben, ging diesmal in die Vergangenheit zurück. Nicht aus Feigheit, sondern einfach, weil es keine neue Oper gibt. Und weil die Musik dieser neuen alten Oper so bestechend war, daß sich ihre Aufführung zu lohnen schien. Es handelt sich um die *Tschaikowsky*-Oper *„Die goldenen Schuhe“*, bisher in Deutschland nur in einer unmöglichen Übersetzung bekannt und darum nicht aufgeführt. *Heinrich Burkard,* der Donaueschingener Burkard, hat diesem Übel mit einer neuen, sehr geglückten Übersetzung abgeholfen. Sie ist gutes Deutsch und sie ist musikalisch, dem Tonfall der Musik aufs engste angepaßt.

Diese Musik hat ihre in die Augen fallenden Vorzüge. Sie ist ungemein melodisch, aber auch rhythmisch interessant und überdies noch nicht wie beim späteren Tschaikowsky „westlich“ angekränkelt, sondern ursprünglich, „russisch“. Sie erinnert an Volksmelodien, sie ist packend ohne reißerisch zu sein.

Dem Buch liegt Gogols Erzählung „Die Nacht vor Weihnachten“ zugrunde, ein „Rauhnacht“-Motiv, spezifisch katholisch gefärbt, mit einem prickelnden Nebeneinander von Gott und Teufel, Hexe und Madonna. Es ist ein guter Opernstoff, das läßt sich denken, wenn Weihnachten in der Nähe ist, wenn ein Dorf im Schnee versinkt, wenn der Zarenhof aufmarschiert und wenn alles – die Menschen, die Teufel, die Natur singt. Ein gutes Opernbuch, weniger durch eine fortreißende Dramatik als durch die Buntheit des Geschehens und der Schauplätze. So ergeben sich viele einzelne Musiknummern, die in einem ariosen Rezitativ miteinander verbunden sind. Und es triumphiert die menschliche Stimme.

Die *Mannheimer Oper* hatte dafür die lyrische Koloratursängerin *Elice Elliard,* die wir im nächsten Spieljahr an die Dresdener Bühne verlieren werden, den edlen Tenor *Heinrich Kuppingers,* den artistisch gewandten *Sydney de Vries* (als Teufel), die musikalische *Nora Landerich* (Hexe) und den grotesken *Fritz Bartling* einzusetzen, außerdem aber die lebendige, sprühende Regie des Intendanten *Herbert Maisch,* die subtile und feurige musikalische Gestaltung *Rosenstocks,* die schönen Bilder *Löfflers,* und so wurde es ein großer Erfolg, der sich sicher auswirken wird. *Karl Laux*

Neue Musik im Südwesten In *Heidelberg* gelangten durch den ausgezeichneten Organisten *Karl Linder* (aus der Schule Straubes) mehrere moderne Orgelwerke zur Ur- und Erstaufführung. Diese Arbeiten von *Kurt Rasch, Karl Kappesser, Arnim Pickerott, Lawrence Feininger, Hanns Schindler* und *Paul Coenen* zeigen eine jüngste Generation bemüht um einen Orgelstil, dessen Kennzeichen die *Verbindung* von konzertantem Element mit dem Charakter der *Gebrauchsmusik* ist; übrigens ein Beweis dafür, wie nahe wir auch hierin wieder der Situation der Orgel im barocken Zeitalter gerückt sind. Unter den genannten Kompositionen fiel besonders die Uraufführung einer Sonate op. 2 von Paul Coenen (Berlin, Jahrgang 1908) auf. Die Fuge dieses Werkes in ihrer Linearität von geradezu kammermusikalischer Flüssigkeit überzeugt durch ihre frische Vitalität.

H. H.

Von *Hugo Herrmann,* der sich in *Wiesbaden* besonderer Aufmerksamkeit erfreut, kam im zweiten Zykluskonzert der Kurverwaltung eine „Konzertmusik für Streichorchester, Trompete, Klavier und drei

Pauken" zur Uraufführung. Das Werk war ursprünglich für ein modernes Musikfest im vergangenen Frühjahr geplant, mußte aber damals zurückgestellt werden. Herrmann kommt diesmal dem Publikum durch eine einfachere klangliche Struktur entgegen: er macht den vielbegangenen Umweg über die alte Musik und schreibt „Sonata, Präambel, Fuga, Aria und Giga", aber er vermeidet den „alten Styl". Die produktive Eigenart Herrmanns, sein Klangsinn und seine tanzrhythmische Begabung, kommen in den beiden letzten Sätzen am überzeugendsten zur Geltung. *Carl Schurichts* Interpretation gab dem Ganzen eine Ausgeglichenheit, die dem Autor vielleicht zu konziliant erscheinen mußte, die aber seinen unbestrittenen Erfolg garantierte. Den ungewöhnlich gesetzten Klavierpart betreute *Hans Göbel.* *W. St.*

Notizen

Oper und Konzert

„Der König von Yvetot", komische Oper von *Jaques Ibert,* wurde von den Städtischen Theatern *Düsseldorf* zur deutschen Uraufführung erworben.

Karl Friderich, neuverpflichteter 1. Kapellmeister des *Coburger Landestheaters,* bringt im Dezember die *„Adler von Aquileja"* und *„Die Raben von San Marco"* von *G. Francesco Malipiero* zur Uraufführung. Zusammen mit den beiden genannten Einaktern wird als drittes Werk von Malipiero *„Der falsche Harlekin"* aufgeführt (Sammeltitel: „Mysterium Venedigs").

Ende Januar kommt das neue Stück von *Georg Kaiser* und *Kurt Weill* an einer Reihe von Bühnen zur gleichzeitigen Uraufführung.

Paul Hindemiths Oratorium *„Das Unaufhörliche"* gelangte am 15. Dezember in *Bottrop* unter Musikdirektor Paul Bekker zur Aufführung.

Der Südwestdeutsche Rundfunk in Frankfurt a. M. wird ein *Violinkonzert* von *Paul Kadosa* mit Adolf Rebner als Solist unter Leitung von Hans Rosbaud demnächst zur Uraufführung bringen. Für Februar ist eine Aufführung des Klavierkonzerts von *Nik. Lopatnikoff* vorgesehen.

In *Wien* fand die Erstaufführung des Oratoriums *„Die heilige Elisabeth"* von *Jos. Haas* durch die Gesellschaft der Musikfreunde unter Mitwirkung des Wiener Männergesangvereins und mit *Robert Heger* als Dirigenten und *Ria Ginster* als Solistin eine so begeisterte Aufnahme, daß eine Wiederholung in Aussicht genommen werden mußte.

Die „Chorvereinigung Münster", bisher mit der Westdeutschen Erstaufführung von Haas „Die heilige Elisabeth" und mit der h-moll-Messe von J. S. Bach chorisch bedeutsam hervorgetreten, wird unter Leitung des städtischen Musikdirektors *Jochum* am 13. Januar 1933 *„König David"* von Honegger und Anfang April die *„Matthäus-Passion"* aufführen.

Das von *Joseph Haas* soeben vollendete Weihnachtsliederspiel *„Christnacht"* für gemischten Chor und kleines Orchester hat bereits über 100 Annahmen zur Aufführung in kleinen und großen Städten gefunden. Am 23. Dezember wird der Südfunk aus *Mannheim* das Werk zur Sendung bringen. Ausführende sind: der Mannheimer Kammerchor, das Philharmonische Orchester und Solisten des Nationaltheaters Mannheim.

Lendvais *„Psalm der Befreiung"* ist nach der Uraufführung auf dem Frankfurter Sängerfest nunmehr in Leipzig vom Lehrer-Gesangverein unter Prof. Günther Ramin und in Magdeburg unter Helmut Reinisch zur Aufführung gekommen.

Eine Aufführung von *Hermann Reutters* Kantate *„Der glückliche Bauer"* in Dresden unter *Paul Aron* fand derartigen Beifall, daß sie sofort wiederholt werden mußte.

Eine neue Kantate von *Walter Rein* „Wem soll die Macht auf Erden sein" für Baritonsolo, Kinder- und Männerchor und Orchester gelangt am 1. Weihnachtsfeiertag in Kassel zur Uraufführung.

Wladimir Vogels „Ritmica Ostinata" fand bei ihrer Uraufführung in den Philharmonischen Konzerten des Deutschen Theaters in *Prag* unter *Georg Szell* einen spontanen Erfolg und wurde für weitere Aufführungen in Königsberg, Krefeld, Frankfurt a. M. und Wien angenommen.

Im Rahmen des zweiten Konzerts des Westdeutschen Kammerchors *Hagen* kamen zwei Konzertetüden von *Artur Laugs* durch den Komponisten zur erfolgreichen Uraufführung.

Grete Tramer hat als erste Pianistin den Neo-Bechstein-Flügel in einem öffentlichen Konzert mit alten und neuen Werken der Klavierliteratur gespielt.

Der *Philharmonische Chor* in *Berlin* feierte in diesen Tagen sein 50jähriges Bestehen durch eine großartig schlichte Aufführung der h-moll-Messe von Bach. Von Siegfried Ochs als Liebhabervereinigung gegründet, entwickelte sich der Chor zu seiner heutigen hervorragenden Bedeutung. Die Leitung hat jetzt *Otto Klemperer.*

Im Verlag von B. Schott's Söhne erscheinen *Herbert Trantows* „Vier Madrigale für fünfstimmigen a cappella-Chor nach Texten von Friedrich Hölderlin.

Die in der *„Interessengemeinschaft Deutscher Komponistenverbände“* zusammengeschlossenen deutschen Komponisten („Genossenschaft Deutscher Tonsetzer“ und „Bund Deutscher Komponisten“) haben zum neuen Urheberrechtsgesetz eine Resolution gefaßt, in der sie u. a. beantragt:

1. den Ausbau der Vorschriften über die berechtigten persönlichen Interessen der Urheber am Werk (Vorrang der persönlichen Interessen vor den Werknutzungsrechten, Schutz des Werkes gegen Entstellung auch nach Beendigung der Schutzfrist usw.),
2. Einführung der 50jährigen Schutzfrist,
3. Ausreichenden und eindeutigen Schutz der Melodie,
4. Beibehaltung der im Entwurf vorgesehenen Rechte an der Wiedergabe jeder Art mechanischer Musik unter Fortlassung der im Entwurf vorgeschlagenen gesetzlichen- oder Zwangslizenz,
5. Einschränkung der freien Werknutzungsrechte.

„Kulturbolschewismus“ steht zur Zeit hoch im Kurs. Harmlose Geister beschwören ihn bei den lächerlichsten Gelegenheiten wie aus folgendem Bericht der *„Deutschen Richard Wagner-Gesellschaft“* hervorgeht:

„Der kürzlich in Berlin uraufgeführte Gitta Alpar-Film *„Die oder keine“* bringt u. a. eine Gaukler-Szene am Hofe eines exotischen Staates. Feuerfresser und Schwertschlucker zeigen hierbei ihre Künste. Zur musikalischen Untermalung ertönt, als der eine Gaukler Flammen speit, das Feuerzauber-Motiv aus der Walküre, und während das Schwert im Rachen eines anderen Jahrmarktskünstlers verschwindet, intoniert das Orchester Wagners Schwertmotiv. An einer anderen Stelle des Films wird ein von Gitta Alpar gesungenes Zitat aus dem Matrosenchor des Fliegenden Holländers mit einem langweiligen Schlager kontrapunktiert.

Gegen diese maß- und grenzenlose Wagnerverhöhnung erheben wir schärfsten Widerspruch, damit endlich einmal auch hier dem Kulturbolschewismus, der keinen Funken Achtung vor den geistig-seelischen Werten und Gütern des deutschen Volkes besitzt, ein „bis hierher und nicht weiter“ entgegengesetzt werde“.

Ausland

Dänemark

Die Kleine Theatersuite von *Ernst Toch* und die Passacaglia von *Anton Webern* gelangten im *Kopenhagener Rundfunk* unter Leitung von *Fritz Mahler* zur Erstaufführung.

Frankreich

Paul Hindemiths „Lehrstück“ wird zur Zeit ins *Französische* übersetzt. – Die Geigerin *Hortense de Sampigny* wird *Hindemiths Violonkonzert* demnächst in *Paris* zur Erstaufführung bringen.

Der neue Leiter der staatlich subventionierten Pariser *Komischen Oper*, P.-B. Gheusi, plant *„Ariadne auf Naxos“* von Richard Strauß als letzte Saisonnovität herauszubringen. — *„Die ägyptische Helena“* gelangte unter Leitung des Komponisten im Théâtre Municipal in Straßburg als Gastspiel mit dem Ensemble des Karlsruher Landestheaters erstmalig zur Aufführung.

Auf Einladung des Conte de Noailles gelangten *Kurt Weills „Mahagonny“* in der einaktigen Baden-Badener Fassung und die Schuloper *„Der Jasager“* in *Paris* zweimal zur Aufführung. Der „Jasager“ wurde von Berliner Schülern unter Leitung von *H. Martens* aufgeführt. „Mahagonny“ dirigierte *M. de Abravanel,* Regie hat *Dr. Curjel.*

Holland:

Die Kgl. Vläm. Oper in *Antwerpen* hat Paul Hindemiths Oper *„Das Nusch-Nuschi“* angenommen und wird sie im März nächsten Jahres in vlämischer Sprache zur Erstaufführung bringen.

Der *Holländische Verein für neue Musik* veranstaltet in diesem Winter wieder eine Reihe von Kammermusik- und Kammerorchesterabenden. Das Quartett für Geige, Klarinette, Tenorsaxophon und Klavier von *Anton Webern* wird am 16. Januar in Amsterdam uraufgeführt.

Otto Glastra van Loon, bereitet mit dem Rotterdamer „Toonkunstkoor“, wovon er auch Direktor ist, die Holländische Erstaufführung von Hindemiths „Das Unaufhörliche“ vor.

Das *Niederländische Kammerorchester* unter Leitung von *Otto Glastra van Loon,* veranstaltete vorigen Winter sechs Abonnementskonzerte im *Haag*, die ausabonniert waren. Er hat u. a. Symphonie II von Milhaud, „Die Chinesische Flöte“ von Toch, Concertino von Janacek, Volkstänze von Bartók, Spielmusik von Hindemith, „Frauentanz“ von Kurt Weill, „Kleines Konzert“ von Carl Orff, Cellokonzert von Hindemith, Rhapsodie von Bliss, „Psyche“ von de Falla, Konzert für Streichorchester von Fitelberg, „Kleines Vorspiel“ von Rathaus, „Fünf Stücke“ von Toch, in verschiedenen holländischen Städten zur „Erstaufführung“ gebracht. In dieser Saison wird das Orchester im Haag, Amsterdam, Rotterdam, Haarlem, Leiden, Schiedam, Hilversum, Arnhem, Hengelo, Delft, Amersfoort, Apeldoorn konzertieren mit Werken von Hindemith (Junge Magd, Bratschenkonzert, Frau Musica), Mjaskowsky, Fitelberg, Krenek (Die Nachtigall), Milhaud (Concerto pour alto), Graener (Cellokonzert), Bloch, Givotoff.

Schweiz:

Paul Hindemiths Oratorium *„Das Unaufhörliche"*, das bei dem diesjährigen Musikfest in *Zürich* bereits zur Aufführung gelangte, konnte infolge des großen Erfolges in den Konzerten der Tonhalle-Gesellschaft-Zürich noch zweimal wiederholt werden; Dirigent war wiederum Volkmar Andreae.

An der Züricher Oper wurde Richard Strauß' *„Frau ohne Schatten"* zum ersten Male in der Schweiz aufgeführt. Die erste Wiederholung wurde von Strauss selbst dirigiert.

Der Sängerverein Harmonie in *Zürich* (Leitung H. Lavater) brachte *Conrad Becks „Lyrische Kantate"* zur schweizerischen Erstaufführung.

In einem Kammermusikkonzert des *Winterthurer Musikkollegiums* kam das neueste Werk von *Heinrich Kaminski*, eine Musik für zwei Violinen und Cembalo zur Uraufführung.

Zu der Notiz im Oktober-Heft über das „Singtreffen für Neue Musik" in Bern ist noch nachzutragen, daß dort auch die *„Spielmusik für Streicher"* von *Erich Katz* zur Aufführung gelangte.

Tschechoslowakei:

Am 10. März erfolgt am Deutschen Landestheater in *Prag* die Uraufführung der neuen Oper von *Hans Krasa „Verlobung im Traum"*.

Im November kam am Nationaltheater in *Brünn* die neue Oper von *Jaromir Weinberger „Die Leute von Poker Flat"* zur Uraufführung.

Ungarn:

Das dreisätzige Konzert für Salonorchester von *Alexander Jemnitz* gelangt im diesjährigen Konzertzyklus des Philharmonischen Orchesters in *Budapest* zur ungarischen Erstaufführung.

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN
Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage: mit Rückporto.
Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. HEINRICH STROBEL, BERLIN; für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher: 41441 Telegramme: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstraße 10
Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

Diesem Heft liegen bei:

»Der Weihergarten«, Verlagsblatt des Hauses B. Schott's Söhne, Mainz (II. Jahrgang Nr. 12);

ein Prospekt des Verlages B. Schott's Söhne über Paul Hindemiths Spiel für Kinder „Wir bauen eine Stadt".

ein Weihnachtsangebot des Melosverlages.

Wer interpretiert Neue Musik?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes zusammengestellt. Der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Einsendungen.

Gesang

(Fortsetzung aus dem August-September-Heft)

Ilse Kaminski: *E. Moritz*

Max Kaplick: *Graener; Kowalski:* Pierrot Lunaire *Trunk; H. Windt*

Jeanne Koetsier: *Krenek:* Reisebuch

Eva Kötscher-Welti: *Schoeck*

Lotte Kreisler: *Haas*

Else Kubié: *Mittler; Respighi; Toch*

Margret Langen: *Haas; Stephan*

Annamarie Lenzberg: *Windsperger*

Felix Loeffel: *Schoeck:* Elegie op. 36 (m. Kammerorch.)

Paul Lohmann: *Mattiesen; Reutter:* Russische Lieder, op. 21

Valentin Ludwig: *Windsperger*

Helene Maas-Pesch: *Hindemith:* Marienleben

Lotte Mäder-Wohlgemuth: *Lendvai*

Mart Martin: *Debussy; M. de Falla; P. Graener:* Galgenlieder; *Louis Gruenberg:* Negro spirituals; *Hindemith:* aus op. 18 und Marienleben; *Jarnach; Kaminski:* Geistliche Lieder; *Erich Katz:* Tagelieder mit Viol. allein; *Krenek; Milhaud:* Catalogue de fleurs; *Schönberg:* aus op. 6 und Georgelieder; *Schreker; Stephan; Strawinsky; J. Weismann*

Grete Merrem-Nikisch: *Hindemith*

Amalie Merz-Tunner: *Fortner:* Fragment Maria; *Toch:* Die chinesische Flöte

Marianne Mislapp-Kapper: *Hindemith; de Falla; Pisk; Prokofieff*

Lula Mysz-Gmeiner: *Bernh. Blau; Schönberg*

Mia Neusitzer-Thoennissen: *Haas:* Christuslieder, Lieder der Sehnsucht, Gesänge an Gott, Unterwegs

Margarete Olden: *H. Reutter:* Russische Lieder; *P. Hindemith; E. Krenek.*

Claus Panzera: *Milhaud:* Hebräische Volkslieder

Anny Quistorp: *Haas:* Lieder des Glücks, Tag und Nacht; *Hindemith:* Die Serenaden; *H. K. Schmid:* Klang um Klang; *Stephan; Toch:* Die chinesische Flöte

Marc Raphael: *de Falla; Roger Quilter; Respighi*

Marianne Rau-Höglauer: *Rud. Fetsch; Kallenberg; Pisk:* Hymnus an die Liebe; *Schönberg:* Herzgewächse

A. Reiter: *Honegger:* König David; *Kodaly:* Psalmus Hungaricus: *Krenek:* Reisebuch

Carmen Reuter: *Roger Quilter*

Margarete Richter: *Haas*

Hermann Schey: *Stephan*

Marla Schleich-Baur: *Jällig:* Gesänge mit Streichquartett

Claire Schliepe-Winzler: *Gretchaninoff; Knab; Pfitzner; Schönberg* (Hängende Gärten; Soli aus dem fis moll-Streichquartett); *Schreker; Rudi Stephan*

Ruth Schöbel: *Grosz:* op. 10; *Haas:* op. 54

Maria Schultz-Birch: *E. Erdmann; Schönberg; Hans Gebhardt; Jarnach; H. Tiessen; Toch; Wunsch*

Elisabeth Schumann: *Krenek:* Reisebuch

Ida Schürmann-Herchet: *W. Böhme:* Der Heiland (Sopranpartie); *Haas; Knab; Messner*

Mimi Seiler: *Walter Lang; Albert Roussel*

Lucy Siegrist: *Krenek:* O Lacrymosa

Hans Siewert: *Hindemith:* Marienleben; *Schoeck*

Thea Silten: *Schönberg:* Gurre-Lieder

Magda Spiegel: *Gretchaninoff*

Julia-Lotte Stern: *Haas:* Christus-Lieder; *Hindemith:* Marienleben

Julie de Stuers: *Poulenc; Ravel*

Beatrice Sutter-Kottlar: *Rudi Stephan*

Ruth Symanczik-Hagen: *Fedtke:* 3 ernste Gesänge; Kammerkantate; *Kaminski:* Wessobrunner Gebet

Marg. Teschenmacher: *Toch:* Die chinesische Flöte

Inga Torshoff: *Fortner:* Marianische Antiphonen (Alt)

Theodora Versteegh: *Kodaly*

Berthe de Vigier: *Jessinghaus:* Marienlieder (mit Chor u. Kammerorchester); *Honegger:* König David (Solo)

Rose Walter: *Fortner:* Fragment Maria; Kammerkantate; *Haas:* Tag und Nacht; *Hindemith:* Die Serenaden; *Honegger:* König David; *Kaminski:* Magnificat; *Milhaud:* Catalogue de Fleurs; *Schönberg:* Solo im Streichquartett op. 10; *Strawinsky:* Chant du Pêcheur, Air du rossignol, 3 japanische Lieder, Pastorale; *Toch; J. Weismann:* Der gelbe Vogel; *Windsperger:* Lieder mit Klavier, „Fremder Sang"

Reinhold von Warlich: *Haas; Jarnach:* op 15

Irma Weile-Barkany: *Hindemith:* Marienleben; *Kodaly; Jarnach:* Lieder op. 15; *Pizzetti; Stepan; Tiessen*

Rudolf Watzke: *Moussorgsky:* Lieder und Tänze des Todes

Hilde Wesselmann: *Gretchaninoff*

Clara Wirz-Hess: *Fortner:* Fragment Maria

Edith Wolf: *Szymanowski:* Kinderlieder

Colette Wyss: *Chausson; Debussy:* La demoiselle élue; L'enfant prodigue; *Duparc; de Falla; Fauré; Hindemith; Honegger:* Le roi David; *Kaminski:* Magnificat; *Maurice; Ravel; Respighi; Schoeck; Strawinsky*

Elisabeth Zulauf: *Hindemith:* Marienleben; *Respighi:* Deità Silvane

Gertrud Zurek: *Reutter:* Missa brevis

Die Veröffentlichung wird fortgesetzt

Ein lustiges, anregendes, geistreiches, originelles Festgeschenk für musikalische Leute:

Werner Wehrli's „Musikalisches Rätselbuch"

40 merkwürdige Klavierstücke nebst lustigen Versen. Der reiche, phantasievolle, von köstlichen Einfällen belebte Buchschmuck von Alb. J. WELTI

Steif kartoniert mit Dreifarbentitel RM. 3.—

Inhalt:

Von Tonarten, Vorzeichen und Akkorden. Die geheimnisvolle rechte Hand. Der verhängnisvolle Schlüssel. Zusammensetzspiel, Zoologisches Intermezzo. Der Januskopf, Kanons. Eintracht zu zweit. Verhexte Bekannte. Zum fröhlichen Beschluß. Auflösungen und Erläuterungen.

Zwei Urteile:

Diese 40 merkwürdigen Klavierstücke geben ein lustiges Rätselraten für Jung und Alt. Daß der feinsinnige Musiker Werner Wehrli auch eine humoristische Ader hat, ist bekannt, sie lebt sich in diesen Klavierstücken und Versen in reizender Weise aus. Nebenbei macht er auch hier gute Musik, er gibt recht interessante Nüsse zum Knacken und sorgt, daß man beim Bemühen, das Richtige zu finden, auch etwas lernt. Phantasiebelebte Zeichnungen des Kunstmalers Alb. J. Welti tragen das ihrige dazu bei. So ist anzunehmen, daß diese originelle Gabe den Weg auf manchen Weihnachtstisch finden wird. K. H. David i. Schweiz. Musikzeitung.

Der alte Musikhumor treibt noch immer Blüten. Ein *Rätselbuch* von *Werner Wehrli* legt davon vergnügliches Zeugnis ab. Großen und Kleinen wird es manche Stunde frohmütiger Unterhaltung und in unbeschwerlicher Weise auch vielseitige musikalische Anregung geben. Wer möchte sich nicht ans Klavier setzen, um all die verlorenen Vorzeichen und die vertauschten Schlüssel zusammenzusuchen und auszuwechseln, hier eine Begleitung zurechtzurücken, dort ein durcheinandergeschütteltes Stücklein zu einem wohlbekannten Lied zu ordnen oder in einer „Valse de Chopin" den „guten Kameraden" zu entdecken und was der unterhaltsamen Dinge mehr sind. Und neben den Rätseln wartet Wehrli mit lustigen Kompositionen auf: da gibts Ländler, die vorwärts und rückwärts tanzen, die im Kanon gehen, im Spiegelbild zu lesen sind und noch andere vertrackte Dinge mit sich geschehen lassen. Schwieriger wirds, wenn es gilt, angedeutete Kanons selber zu Ende zu führen, — da heißts auch für den Lehrer, der im Unterricht freudig zu diesem Rätselbuch greifen wird, wachsam sein! Ein paar fröhliche Quodlibets und ein musikalisches Zusammensetzspiel — wie schon Haydn und Mozart sie launig erfunden — werden ebenso zum Nachsinnen wie zum eignen Pröbeln ermuntern. Wehrlis mit lustigen Federzeichnungen geschmücktes „Rätselbuch" ist ein *rechtes Geschenkwerklein und ein Freudenquell für jeden musikalischen Menschen.* Dr. W. Schuh.

Für den lebendigen Musikunterricht!



Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung sowie vom Verlag

Gebrüder Hug & Co., Zürich u. Leipzig

DIE NEUE HAUSMUSIK

will eine wirkliche Erneuerung der Musikpflege fördern, und die Lust am eigenen Musizieren wecken, indem sie altes Musikgut in neuer lebendiger Darstellung und neuen Spielstoff bringt, der einen Schritt von dem gebräuchlichen Übungsmaterial fort und näher an die Tonsprache einer neueren Literatur heranführt.



U. E. 10440. Preis RM. 1.50



U. E. 10438. Preis RM. 1.50



U. E. 10433. Preis RM. 1.50

FÜR KLAVIER ZU ZWEI HÄNDEN

GROSSE MEISTER

FÜR KLEINE HÄNDE

ausgewählt von Marianne Kuranda.

Eine Auswahl von Original-Klavierkompositionen leichtester Spielart (Händel, Bach, Couperin, Rameau) mit sorgfältigem Fingersatz und Bezeichnung.

SECHS VOLKSLIEDER

MIT VARIATIONEN

von Rudolf Müller.

Phantasievolle, abwechslungsreiche, leichte Variationen über sechs bekannte Volkslieder

ARTHUR WILLNER

NEUES NOTENBUCH

10 melodische Stücke für die Jugend.

W. BARWINSKJ

MINIATUREN

Sechs sehr melodiöse, wohlklingende Stücke über ukrainische Volksweisen.

FÜR VIOLINE UND KLAVIER

NEUE MEISTERKLÄNGE

15 Stücke in vorzüglich klingenden Bearbeitungen, in der Geigenstimme nicht über die 3. Lage reichend.

JOÁN MANÉN

5 SPANISCHE MELODIEN

Leichte spanische Tänze, die melodisch überaus reizvoll, rhythmisch interessant und höchst effektvoll sind.

Durch jede Musikalienhandlung zu beziehen. Ausführlicher Prospekt gratis.

UNIVERSAL-EDITION A.-G.

WIEN (Berlin: Bote & Bock) LEIPZIG



U. E. 8146. Preis RM. 2.–



U. E. 10439. Preis RM. 2–



U. E. 9955. Preis RM. 2.50